تألیف: سیّد قطب

اصول و شیوه‌های

نقد ادبی

ترجمه: محمّد باهر

بسم الله الرحمن الرحیم

اصول و شیوه‌های نقد ادبی

تألیف

سید قطب

(۱۹۰۶ - ۱۹۶۶ م)



مهر ۱۳۹۰

سرشناسه: قطب، سید،۱۹۰۶ – ۱۹۶۶ م .
Qutb, Sayyid
عنوان قراردادی: النقد الادبی اصوله و مناهجه‌فارسی
عنوان ونام پدیدآور: اصول و شیوه‌های نقد ادبی/ تألیف سید قطب.
مشخصات نشر: تهران: خانه کتاب، ۱۳۹۰
مشخصات ظاهری: ۵۱۲ ص
شابک: ISBN:978 - 600- 5505- 80-1
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
موضوع: نقد ادبی
شناسه افزوده: باهر، محمد، مترجم
رده بندی کنگره: ۱۳۸۹ ۶ الف ۶۳ ق/ ۸۱ PN
رده‌بندی دیویی: ۹۵ /۸۰۱
شماره کتابشناسی ملی: ۱۹۷۰۲۱۴





۲۲۹ ۲۱

عنوان کتاب: اصول و شیوه‌های نقد ادبی
تألیف: سید قطب
مترجم: محمد باهر
ناشر: خانه‌کتاب
طراح جلد: محمود خانی
نوبت چاپ : دوم ـ مهر ۱۳۹۰
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
قیمت: ۷۷۰۰۰ ریال
شابک: ۱ـ ۸۰ ـ ۵۵۰۵ ـ۶۰۰ ـ ۹۷۸

نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، بین خیابان فلسطین و صبای جنوبی، شماره ۱۰۸۰،
خانه کتاب، کدپستی: ۱۳۱۷۵، تلفن بخش توزیع: ۸۸۳۴۲۹۸۵ ، دورنگار: ۶۶۴۱۵۳۶۰

فهرست مطالب

پیشگفتار مترجم

ابراهیم حسین شاذلی معروف به سیّد قطب، در سال ۱۹۰۶ م. در روستای موشه در استان اسیوط مصر به دنیا آمد. سالهای ۱۹۱۲ م. تا ۱۹۱۸ م. تحصیلات ابتدایی خود را در همین روستا گذراند، و در سال ۱۹۲۰ م. به قاهره سفر کرد و نزد دایی خود، احمد حسین عثمان، اقامت گزید، و از طریق او با حزب الوفد، و نیز با عبّاس محمود عقّاد آشنا شد.

وی در قاهره ابتدا به مدرسهٔ تربیت معلّم وارد شد، و پس از اخذ مدرک این مدرسه، در سال ۱۹۲۹ م. به دانشکدهٔ دارالعلوم راه یافت و در سال ۱۹۳۳ م. از این دانشکده فارغ التحصیل شد، و به مدّت شش سال به تدریس در مدارس وزارت معارف اشتغال ورزید.

او سپس به وزارت معارف فراخوانده شد و در سمتهایی چون نظارت فرهنگی و بازرسی به کار اشتغال ورزید، و در سال ۱۹۴۸ م. به منظور آگاهی از روشهای تعلیم و تربیت از سوی همین وزارتخانه برای مدّت دو سال به آمریکا اعزام شد.

وی دو سال پس از بازگشت از آمریکا در پی اختلاف با مسئولان وزارت

معارف، و پس ازنزدیک به ۱۹ سال خدمت در این وزارتخانه استعفا داد، و استعفای او در سال ۱۹۵۴ م. از سوی هیئت وزیران به ریاست جمال عبدالناصر پذیرفته شد.

سیّد قطب فعّالیتهای سیاسی خود را در دوران جوانی با پیوستن به حزب الوفد آغاز کرد، و تا سال ۱۹۴۲ م. در این حزب عضویت داشت، و به نگارش مقاله در نشریات این حزب می‌پرداخت. او از سال ۱۹۴۲ م. به مدّت ۱۱ سال در هیچ حزب و گروهی عضویت نداشت، و در سال ۱۹۵۳ م. عملاً به جماعت اخوان‌المسلمین پیوست، و در سال ۱۹۵۴ م. به اتّهام تلاش برای ترور جمال عبدالناصر به همراه شمار زیادی از رهبران اخوان‌المسلمین دستگیر و پس از محاکمه در سال ۱۹۵۵ م. به ۱۵ سال زندان محکوم شد.

در سال ۱۹۶۴ م. با مداخلهٔ عبدالسلام عارف (۱۹۲۱ ـ ۱۹۶۶ م.)، رئیس جمهور عراق، وی مورد عفو قرار گرفت، ولی تنها پس از گذشت چند ماه، بار دیگر همراه با دهها تن از اعضای اخوان‌المسلمین به اتّهام تلاش برای سرنگونی نظام، در تابستان ۱۹۶۵ م. دستگیر و روانهٔ زندان شد، و پس از محاکمه به اعدام محکوم گردید، و حکم اعدام او در سال ۱۹۶۶ م. / ۱۳۸۶ هـ. در آستانهٔ شصت سالگی‌اش به اجرا در آمد.

سیّد قطب، شاعر، نویسنده، داستان‌نویس، پژوهشگر دینی و ناقد ادبی بود، و در دوران زندگی خود سه مرحلهٔ تحوّل فکری را تجربه کرد، و در هر مرحله آثاری را از خود بر جای نهاد. مرحلهٔ نخست این تحوّل به سالهای ۱۹۲۵ م. تا ۱۹۴۰ م. بازمی‌گردد. او در این مرحله سخت تحت تأثیر اندیشه‌های استاد خود، عبّاس محمود عقّاد، قرار داشت، و می‌کوشید در نوشته‌های خویش به دفاع از این اندیشه‌ها بپردازد. مرحلهٔ دوم مرحلهٔ تحوّل ادبی ـ اسلامی او و

مواجهه با اندیشهٔ کمونیسم بود. او در این مرحله به پژوهش پیرامون قرآن و اسلام روی آورد، و در مرحلهٔ سوم تحوّل فکری خود رویارویی با سرمایه‌داری غربی را بر پایهٔ دیدگاههای اسلامی مورد توجّه قرار داد.

او افزون بر نگارش بیش از ۲۵ عنوان کتاب که در ادامهٔ این پیشگفتار فهرستی از آن خواهد آمد، ۴۸۷ مقاله نیز در زمینه‌های یادشده در نشریات گوناگون به چاپ رساند. از مهمّترین نشریاتی که سیّد مقالات خود را در آنها منتشر می‌کرد می‌توان به الرسالة (۱۹۰ مقاله)، الشؤون الاجتماعیة (۵۳ مقاله)، اللواء الجدید (۳۱ مقاله) و ... اشاره کرد.

در زمینهٔ نقد ادبی و دیدگاه سیّد قطب در این باره نیز گفتنی است که وی در سال ۱۹۲۸ م. نخستین مقالهٔ خود را با عنوان «غزل الشیوخ فی رأی العقّاد» در این زمینه منتشر کرد، و از میان مقالات او حدود ۱۶۰ مقاله به نقد ادبی اختصاص دارد.

النقد الأدبی أصوله ومناهجه که در واقع آخرین نوشتهٔ سیّد در زمینهٔ نقد ادبی و حاصل بیست سال نگارش و تجربه در این زمینه است، از آثار ارزشمند و سودمندی است که در سال ۱۹۴۸ م. به نگارش درآمده است، و گرچه بیش از شصت سال ازنگارش آن سپری شده، همچنان بهره‌ای از طراوت و تازگی دارد و مورد توجّه ناقدان و ادب‌پژوهان، به‌ویژه پژوهشگران حوزهٔ ادب تازی و فارسی است، و این شاید از آن روست که‌رویکرد نویسنده به نقد ادبی در این اثر رویکردی مستقلّ و بیشتر برخاسته از تأمّلات و اندیشه‌ها و تجربیات خود اوست، و کوشیده است با توجّه به ویژگیهای خاصّ ادب تازی در گذشته و حال، و نه به پیروی از شیوه‌های غربیان در این زمینه، پدیدآورنده‌ای صاحب سبک و سخن باشد.

همین عامل در کنار همگونیهای ادبی زبان فارسی و تازی، خوانندهٔ فارسی‌زبان را نیز با رویکردها و دیدگاههای نویسنده پیوند می‌دهد و او را بی‌آنکه احساس بیگانگی و ناشناختگی کند، با خویش همراه می‌سازد، و توجّه پژوهشگران حوزهٔ ادب فارسی و تازی به این اثر و بهره‌گیری استادان و نقدپژوهان به آن نیز شاید به همین دلیل باشد؛ توجّهی که گاه آن را تا پایهٔ درسنامه‌ای برای دانش‌پژوهان سطوح عالی نیز مطرح ساخته است.

نویسنده بر این باور است که نقد ادبی از کاستی در اصول و قواعد و شیوه‌هایی که این اصول از آنها پیروی کنند، رنج می‌برد و بر همین پایه دیدگاههای خود را در دو بخش مطرح می‌کند، و در بخش نخست از اصول نقد ادبی و قواعد آن و در بخش دوم از شیوه‌های نقد در گذشته و حال سخن می‌گوید.

در بخش نخست به منظور تبیین اصول و قواعد نقد ادبی، به تعریف دقیقی از «کار ادبی» می‌پردازد، و ارزشهای احساسی و بیانی در کار ادبی را محور بحث خویش قرار می‌دهد، و در ادامه از گونه‌های ادبی، شامل شعر، داستان، داستان کوتاه، نمایشنامه، زندگی‌نامه، خاطره، مقاله، و پژوهش ادبی سخن می‌گوید.

گفتاری کوتاه با عنوان «قواعد نقد ادبی از فلسفه تا علم» در واقع درآمدی است برای ورود به بخش دوم کتاب، یعنی سخن از شیوه‌های نقد ادبی. در بخش دوم با ارائهٔ نمونه‌های گونه‌گونی از متون نظم و نثر در ادب تازی و غیر تازی، شیوه‌های گوناگون نقد ادبی را برمی‌شمارد و به بحث دربارهٔ شیوهٔ فنّی، شیوهٔ تاریخی، شیوهٔ روانشناختی، و در نهایت شیوهٔ متکامل که دربرگیرندهٔ همهٔ شیوه‌هاست، می‌پردازد.

ترجمهٔ حاضر از روی چاپ هشتم این اثر که در سال ۱۴۲۴ هـ./ ۲۰۰۳ م.

از سوی انتشارات الشروق در قاهره منتشر شده، صورت گرفته است. این اثر با وجود چاپهای متعدّد، دارای اغلاط نسبتاً زیادی است، و افزون بر آن در نقل قولها و ابیاتی که در جای جای آن مورد استشهاد و استناد نویسنده قرار گرفته، لغزشهایی راه یافته است. نویسنده نیز در این میان به ذکر دقیق مآخذ اشعار و نقل قولها، آن‌گونه که امروزه به عنوان معیارهای شناخته‌شدهٔ پژوهش مطرح است، پای‌بند نیست، و در مثالها و نمونه‌هایی که برای تبیین دیدگاه خود نقل می‌کند، از محدودهٔ نگارشهای تازی فراتر می‌رود، و به ذکر نمونه‌هایی از آثار نظم و نثر ادبی جهان، همچون نمونه‌ای از اشعار خیّام و تاگور، قطعه‌ای از توماس هاردی و چکامه‌ای از ویلیام وردزورث، و ... روی می‌آورد، و در این میان نه از منابع اصلی، بلکه از ترجمهٔ تازی این آثار بهره می‌گیرد.

مترجم در ترجمهٔ فارسی این اثر کوشیده است تا حدّ توان این کاستیها و لغزشها را جبران کند، و در این ترجمه بر پایهٔ روش زیر عمل کند:

مأخذ بیشترینهٔ نقل قولها و اشعار با مراجعه به منابع در پانوشت ذکر شد، و اشعار تازی نیز ضمن اعراب‌گذاری، با دیوان شاعران مقابله و اصلاح گردید، و در مواردی که ضبط نویسنده با دیوان اختلاف داشت، ضبط دیوان ملاک قرار گرفت، و سپس بر پایهٔ همین ضبط به ترجمهٔ فارسی تمامی اشعار پرداخته شد.

آیات قرآن اعراب‌گذاری شد و ترجمهٔ آنها بر پایهٔ ترجمهٔ استوار استاد دکتر ابوالقاسم امامی (تهران، شرکت چاپ و انتشارات اسوه، ۱۳۸۸) در پانوشت ذکر گردید.

در ترجمهٔ اشعار شاعران انگلیسی‌زبان که نویسنده از ترجمهٔ تازی آنها سود جسته، به متن اصلی مراجعه شد، و به یاری دوست دانشمند استاد علیرضا طاق‌درّه این اشعار به فارسی برگردانده شد که در اینجا مترجم بر خود لازم

می‌داند که از او قدردانی کند و یاری‌اش را ارج نهد.

به سالِ تولّد / درگذشت صاحبان آثار و اشعار و نیز کسانی که به مناسبت از آنان در متن یاد شده، در میان پرانتز و یا با توضیحی کوتاه در پانوشت اشاره شد، و ضبط لاتینی برای نام شاعران و نویسندگان غیر ایرانی و غیر عرب افزوده شد.

همهٔ پانوشتهای نویسنده با نشان (س) مشخّص شد تا از پانوشتها، افزوده‌ها و توضیحات مترجم‌تفکیک گردد.

نمایهٔ موضوعی و دیگر نمایه‌های ضروری برای این اثر استخراج و در پایان کتاب آورده شد.

دوست فرزانه و استاد دانشمند دکتر علیرضا باقر به خواهش این کمترین، از آغاز تا انجام ترجمه را با دقّت و حوصله‌ای فراوان بازخواند و لغزشهای بسیاری را که از قلم ناتوان مترجم برخاسته بود یاد آورد و صاحب این قلم را همچون گذشته از دانش و لطف خویش بهره‌مند ساخت. در همین جانگارنده سزاوار می‌داند این ترجمه را به پاس دوستی دیرین و به یاد دوران درس ادب و دین به او پیشکش کند و از پروردگار بی‌همتا بهترین آرزوها را برای او درخواهد.

از دوست فرزانهٔ دیگری نیز باید یاد کرد: استادِ دانشمند علی اوجبی، که صاحب این قلم سالها از لطف و بزرگواری‌اش بهره‌ور است، و همواره خود را مدیون مهربانی و محبّت او می‌داند.

محمّد باهر

تابستان ۱۳۸۹ خورشیدی

سالشمار آثار سیّد قطب[1]

۱۹۳۳ مهمّة الشاعر فی الحیاة وشعر الجیل الماضی، لجنة النشر للجامعیین.

۱۹۳۵ الشاطئ المجهول (دیوان شعر)، المکتبة التجاریة.

۱۹۴۵ التصویر الفنّی فی القرآن، دارالمعارف، سلسلة مکتبة القرآن.

۱۹۴۵ الأطیاف الأربعة، با همکاری حمیده، محمّد و امینه قطب، لجنة النشر للجامعیین.

۱۹۴۶ طفل من القریة، زندگی‌نامهٔ خودنوشت، لجنة النشر للجامعیین.

۱۹۴۶ المدینة المسحورة، داستان تخیّلی، دارالمعارف.

۱۹۴۶ کتب وشخصیات، نقد ادبی، مطبعة الرسالة.

---

۱. دربارهٔ سیّد قطب و آثار و اندیشه‌های او بنگرید به: التفسیر السیاسی للإسلام فی مرآة کتابات الأستاذ أبی الأعلی المودودی و الشهید سیّد قطب، أبوالحسن علی الحسنی الندوی، دار آفاق الغد؛ التمرّد علی الأدب، دراسة فی تجربة سیّد قطب، د. علی شلش، قاهره و بیروت، دارالشروق، ۱۴۱۴ هـ. / ۱۹۹۴ م؛ سیّد قطب الخطاب و الایدیولوجیا، د. محمّد حافظ دیاب، دار العالم الثالث؛ سیّد قطب، سیرة الأب الروحی لجماعات العنف، عادل حمودة، قاهره، دارالخیّال، ط ۳، ۱۹۹۶ م؛ سیّد قطب الشهید الحیّ، صلاح عبدالفتّاح الخالدی، عمان، مکتبة الأقصی، ۱۴۰۱ هـ / ۱۹۸۱ م؛ سیّد قطب من المیلاد إلی الاستشهاد، الدکتور صلاح عبدالفتّاح الخالدی، دمشق، دارالقلم، بیروت الدار الشامیة، ط ۲، ۱۴۱۴ هـ / ۱۹۹۴ م؛ سیّد قطب و الأصولیة الإسلامیة، شریف یونس، قاهره، دار طیبة للدراسات والنشر، ۱۹۹۵ م؛ سیّد قطب وثورة یولیو، حلمی النمنم، قاهره، میریت للنشر والمعلومات، ۱۹۹۹ م؛ الشیطان فی ظلال القرآن للشیخ سیّد قطب، عکاشة عبدالمنّان الطیبی، قاهره، مکتبة التراث الإسلامی؛ عملاق الفکر الإسلامی الشهید سیّد قطب، الدکتور عبداللّه عزام، پیشاور، مرکز شهید عزام الإسلامی؛ الکشف الجلیّ عن ظلمات ربیع المدخلی، أبوبلال عبدالقادر منیر المزدغی العزّابی، رباط، طوب‌بریس، ۲۰۰۲ م؛ مراحل التطوّر الفکری فی حیاة سیّد قطب، الشیخ حسین بن محمود، دارالجبهة للنشر والتوزیع، ۱۴۲۹ م؛ وقفات مع سیّد قطب، الشیخ أبوعبداللّه محمّدبن سعید رسلان، قرأه وعلّق علیه ووضع حواشیه أبومحمّد السبکی، دار الفرقان المصریة للنشر والتوزیع، دار أضواء السلف المصرید للنشر والتوزیع.

۱۹۴۷ أشواك، داستان بلند، دار سعد مصر بالفجالة.

۱۹۴۷ مشاهد القيامة فی القرآن، تفسیر آیات قرآنی، دار سعد مصر بالفجالة، سلسلة مكتبة القرآن.

۱۹۴۷ روضة الطفل، داستان کودک، با همکاری یوسف مراد و امینه السعید، دارالمعارف.

۱۹۴۷ قصص الأنبياء، داستان کودک، با همکاری عبدالحمید جودة السحّار، مكتبة مصر بالفجالة.

— الجديد فی اللغة، با همکاری دیگران، روشهای زبان‌آموزی برای دانش‌آموزان، دارالمعارف.

— الجديد فی المحفوظات، با همکاری دیگران، دارالمعارف.

۱۹۴۸ النقد الأدبی أصوله ومناهجه، دارالفكر العربی.

۱۹۴۹ العدالة الاجتماعية فی الإسلام، دارالكتاب العربی.

۱۹۵۱ معركة الإسلام والرأسمالية، دارالكتاب العربی.

۱۹۵۱ السلام العالمی والإسلام، دارالكتاب العربی.

۱۹۵۲-۵۷ فی ظلال القرآن، دار إحياء الكتب العربية.

۱۹۵۳ دراسات إسلامية، مكتبة لجنة الشباب المسلم.

۱۹۶۰ هذا الدين، نگارش در زندان برای دیگر زندانیان، دارالقلم.

۱۹۶۰ المستقبل لهذا الدين، مكتبة وهبة.

۱۹۶۲ خصائص التصور الاسلامی ومقوّماته، دار إحياء الكتب العربية.

۱۹۶۲ الإسلام ومشكلات الحضارة، دار إحياء الكتب العربية.

۱۹۶۴ معالم فی الطريق، مكتبة وهبة. این اثر چکیدهٔ نگارشهای اسلامی سیّد قطب و آخرین کتابی است که در زمان حیات وی منتشر شد، و زمینهٔ محکومیت و اعدام او را فراهم کرد.

۱۹۸۶ مقوّمات التصوّر الاسلامی، انتشار پس از درگذشت سیّد قطب.

پیشگفتار

وظیفهٔ نقد ادبی و غایت آن را، چنان که در این کتاب توضیح خواهم داد، می‌توان در این عبارت خلاصه کرد: ارزیابی کار ادبی از جنبهٔ فنّی و بیان ارزش واقعی و ارزشهای تعبیری و احساسی آن و تعیین جایگاهش در خطّ سیر ادبیات و نیز مشخّص کردن آنچه که کار ادبی به میراث ادبی، در زبان و در همهٔ دنیای ادبیات افزوده است، و همچنین میزان تأثیرپذیری از محیط و تأثیرگذاری بر آن، و به تصویر کشیدن ویژگیهای پدیدآورنده‌اش و ویژگیهای احساسی و تعبیری و کشف عوامل روانی مؤثّر در شکل‌گیری و همچنین عوامل بیرونی.

با این سخن کوتاه می‌توانیم دریابیم که ما دربارهٔ «نقد ادبی» هم در دورهٔ کهن و هم در دورهٔ معاصر چه دیدگاهی داریم و در رسیدن به غایت آن چه گامهایی را پیموده‌ایم و چه میزان در شکل دادن به این بخش مهم از کتابخانهٔ ادبی خود کوشیده‌ایم.

ما در این مسیر در گذشته و در دوران معاصر گامهای ارزشمندی برداشته‌ایم؛ در این شکّی نیست، ولی همچنان تا رسیدن به کمال و یا چیزی

شبیه به کمال فاصلهٔ زیادی باقی است.

نخستین کاستی آشکار این است که در این میان اصول قابل فهم ـ به اندازهٔ کافی ـ برای نقد ادبی نداریم، همچنان که شیوه‌هایی هم که این اصول از آن پیروی کنند در کار نیست.

بیشتر آنچه که دربارهٔ نقد ادبی نوشته می‌شود، جنبهٔ اجتهادی دارد و این تا زمانی که «اصول» نقد ادبی وضع نشده باشد، و «شیوه‌های آن» به اندازهٔ کافی مشخّص نشده باشد، طبیعی است.

در این میان پژوهشهایی تطبیقی دربارهٔ نقد ادبیات و ادیبان به صورتی گسترده و گوناگون انجام پذیرفته است، امّا این اثر چیزی غیر از پژوهشهایی است که از نقد، اصول و شیوه‌های آن سخن می‌گویند و برای آن قواعدی برمی‌شمارند و شیوه‌هایی ارائه می‌کنند و راه آن را آشکار می‌سازند.

این کتاب با توجّه به طبیعت مباحث آن به دو بخش تقسیم شده است: در بخش نخست کوشیده‌ام «اصول» نقد ادبی و قواعد آن را برشمارم، تا اینکه ذوق خاصّ به تنهایی در این میان داوری نکند، و در بخش دوم کوشیده‌ام شیوه‌های نقد را در گذشته و حال توصیف کنم.

شاید این به ذهن برسد که بهتر است این دو بخش جابه‌جا شود؛ چراکه این شیوه‌ها هستند که اصول و قواعد بر آنها استوار می‌گردد، امّا من در واقع نخست خواسته‌ام تا حدود زیادی به گونه‌ای کاربردی به نقد بپردازم و ناقدی باشم که اصول را وضع می‌کند و آنها را به کار می‌بندد، و قواعد را تبیین می‌کند و آنها را می‌آزماید، تا هنگامی که همراه خواننده به بخش دوم، که بخشی توصیفی و نظری است، می‌رسد بخش نخست نمونهٔ محسوسی از نظریات مجرّد و کاربرد عملی شیوه‌های مورد نظر به شمار آید.

از آنجا که «کار ادبی» موضوع نقد ادبی است ترجیح دادم نخست از ماهیت کار ادبی و غایت آن و ارزشهای احساسی و بیانی در آن و گونه‌های مختلف آن سخن بگویم، و اصول هر یک از این گونه‌ها و شیوهٔ نقد و ارزیابی آن را تبیین کنم، و در این میان مثالهای زیادی را تا حدّامکان آورده‌ام تا این اصول و قواعد از مثالها و نمونه‌ها مدد گیرند.

شیوه‌هایی که من از آنها در بخش دوم کتاب سخن گفته‌ام عبارتند از: شیوهٔ فنّی، شیوهٔ تاریخی، شیوهٔ روان‌شناختی، و شیوهٔ متکامل. شاید این تقسیم‌بندی برای شیوه‌های نقد فراگیرترین تقسیم باشد و ما را به جزئیات خُرد همهٔ گرایشها و رویکردها که در لابه‌لای این شیوه‌های کلان نهفته است، منحرف نسازد.

افزون بر این، من نخواسته‌ام «نقد تازی» را به شیوه‌هایی که با این نقد بیگانه است و شرایط تاریخی و طبیعی آنها غیر از شرایط این نقد است، پیوند دهم، بلکه ترجیح داده‌ام از این شیوه‌ها در محیط نقد تازی کهن و معاصر سخن گویم، و اگر به‌ناچار از شیوه‌های نقد اروپایی برگرفته‌ام تنها در محدوده‌ای است که طبیعت نقد در ادب تازی آن را می‌پذیرد و از آن بهره می‌برد و با آن به گونه‌ای طبیعی و به دور از تصنّع و تکلّف رشد می‌یابد.

خواننده در آغاز چنین در می‌یابد که من «شیوهٔ فنّی» را بر شیوه‌های تاریخی و روانشناختی برتری می‌نهم، ولی آن گاه که کتاب را به پایان می‌برد در خواهد یافت که شیوهٔ برگزیدهٔ من «شیوهٔ متکامل» است؛ شیوه‌ای که از هر سه شیوهٔ دیگر بهره می‌گیرد و خود را در درون قالبی جامد و یا شیوه‌ای واحد محصور نمی‌کند.

این شیوه‌ها هنگامی سودمند و شایسته‌اند که به عنوان نشانه و راهنما به

کار برده شوند، امّا اگر دست و پا گیر شوند و محدودیت ایجاد کنند زیان‌بخش و ناشایست خواهند بود. بنابر این لازم است آمیزه‌ای از نظم و بی‌قیدی، و دقّت و نوآوری باشند.

این همان شیوه‌ای است که ما در نقد و ادب و زندگی بدان فرا می‌خوانیم!

همان‌گونه که گفتم نخواسته‌ام نقد تازی را بر این شیوه‌ها و آن اصول بنا نهم ... شاید همین استقلال آن چیزی باشد که برخی از کسانی را که در بند قواعد برگرفته و قالبهای از پیش تعیین‌شده‌اند، بر آن داشته است تا پس از چاپ نخست آن بگویند که این کتاب از نظر «شیوه» آشفته است، یا اینکه هیچ شیوه و روشی در آن نیست؛ زیرا فهم و درک آنان از «شیوه» به قالب سنّتی معیّن و به عاریت‌گرفته از نقد اروپایی و تاریخ آن محدود است.

من نمی‌خواهم با اینان به بحث و جدل بپردازم. من راه خویش را می‌شناسم و می‌دانم که شیوه‌های نقد و اصول آن قالبهایی خشک و جامد نیستند، و هر ناقد نوآوری راه و روش خود را دارد ... و پس از آن نویسندگان تاریخ مکتبهای نقد و اصول آن خواهند آمد و برای هر یک از این شیوه‌ها و روشها تعریفی که می‌خواهند و بدان رسیده‌اند، ارائه می‌کنند. من علاقه‌ای ندارم که این نویسندگان دربارهٔ من بگویند که او از این شیوه و یا آن شیوه پیروی کرده است!

کار ادبی

کار ادبی موضوع نقد ادبی است، و سخن گفتن از آن مقدّمهٔ طبیعیِ سخن از نقد خواهد بود. ما پس از این درخواهیم یافت که این مقدّمه خارج از موضوع نیست، و چه بسا اساساً خود موضوع باشد. پس تعریف کار ادبی و هدف و غایت و ارزشهای احساسی و تعبیری آن و سخن گفتن از ابزارها، راههای بیان، و گونه‌های آن همان نقد ادبی در خاص‌ترین عرصه‌های آن است.

پس باید پرسید: کار ادبی چیست؟

کار ادبی عبارت است از: بیان تجربه‌ای احساسی در قالبی الهام‌بخش.

با توجّه به اینکه تعاریف ـ به ویژه در ادبیات ـ نمی‌تواند به طور کامل بر تمامی ویژگیهای معرَّف دلالت کند، و این‌گونه تعاریف به حدّ تعریفی که آن را «تعریف جامع و مانع» می‌نامیم نمی‌رسد، امیدواریم این تعریف برای کار ادبی بتواند بر تمامی ویژگیهای مشترک در همهٔ گونه‌های ادب دلالت کند.

واژهٔ «بیان» برای ما طبیعت کار و نوع آن را به تصویر می‌کشد، و «تجربه‌ای احساسی» بیانگر مادّه و موضوع آن است، و «قالبی الهام‌بخش» شرط و هدف آن را مشخّص می‌کند.

پس «تجربهٔ احساسی» همان عنصری است که تعبیر و بیان را به دنبال دارد، ولی خودِ کار ادبی نیست؛ زیرا این تجربه تا زمانی که در درون آدمی پنهان است، در قالب صورتِ لفظیِ مشخّصی نمود پیدا نمی‌کند. پس این تجربه احساس و انفعال است، و کار ادبی با آن تحقّق نمی‌یابد.

«بیان» در لغت هر صورت لفظیِ دارای دلالتی را دربرمی‌گیرد، ولی تنها در صورتی کار ادبی می‌شود که «تجربهٔ احساسی» مشخّصی را در برگیرد. برخی مایلند هر تعبیر و بیان زیبایی را ـ هرچند دربارهٔ حقایق علوم محض باشد ـ به مقولهٔ ادبیات وارد کنند.[1]

البته ما این گستردگی در مفهوم کار ادبی را نمی‌پسندیم و بر اینکه کار ادبی بیان «تجربهٔ احساسی» است، تأکید می‌ورزیم.

افزون بر این، موضوع نیز نمی‌تواند طبیعت کار را مشخّص کند، و این شیوهٔ تأثیرپذیری از موضوع است که آن را مشخّص می‌سازد. پس به طور مثال، اگر از واقعیتی طبیعی توصیف علمیِ محضی ارائه شود، آن را نمی‌توان کار ادبی به شمار آورد، و در این میان فرقی نمی‌کند که ساختار بیان تا چه اندازه برخوردار از فصاحت و دربرگیرندهٔ همهٔ شروط بیان است. امّا تعبیر و بیان انفعال درونی نسبت به این واقعیت کار ادبی است؛ زیرا تصویری از تجربهٔ احساسی است.

البته منظور ما از بیان تجربهٔ احساسی، صِرف بیان و تعبیر نیست، بلکه منظور از آن ترسیمِ صورتی لفظی و الهام‌بخش از انفعالِ درونی در ذهن دیگران

---

۱. بنگرید به: قواعد النقد الأدبی، لاسل آبرکرامبی (Lascelles Abercrombie)، ترجمهٔ عوض محمّد عوض [بغداد، دارالشؤون الثقافیة العامة، آفاق عربیة، ۱۹۸۶]؛ أصول النقد الأدبی، أحمد الشایب [القاهرة، مکتبة النهضة المصریة، ط ۱۰، ۱۹۹۴]؛ و «منهج البحث فی الأدب واللغة» [از کتاب النقد المنهجی عند العرب، منهج البحث فی الأدب و اللغة، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزیع، ۱۹۹۶] ترجمهٔ دکتر محمّد مندور (س).

(مخاطبان) است، و این شرطِ کار ادبی و هدف آن است و به وسیلهٔ آن کار ادبی وجود می‌یابد، و کار ادبی نام می‌گیرد.

از این رو هدف و غایت کار ادبی این نیست که حقایق عقلی و یا مسائل فلسفی، و هر چیزی از این سنخ را برای ما آشکار سازد، همچنان که تحقّق بخشیدن به اغراض دیگری هم که کار ادبی را در چارچوبها و قالبهای خاصّ خود محصور کند، غایت و هدف کار ادبی نیست.

وظیفهٔ ادبیات برای مثال سخن گفتن از ستیز طبقاتی و یا جنبشهای صنعتی نیست، همچنان که برای تبدیل شدن به سخنرانیهای اخلاقی و پندآموز دربارهٔ فضایل و رذایل انسانی و یا دربارهٔ مبارزات سیاسی و اجتماعی در قالبی مشخّص از قالبهای گذرای زمانی نیز وظیفه‌ای بر عهده ندارد. اینها تنها می‌توانند یکی از موضوعات احساسی ویژهٔ ادیب باشند که از درونْ او را تحت تأثیر قرار می‌دهند، و او از آنها تعبیری الهام‌بخش و اثرگذار ارائه می‌کند.

این سخن بدان معنی نیست که کار ادبی غایت و هدف ندارد. واقعیت این است که کار ادبی به خودی خود غایت و هدف است؛ زیرا به محض پدیدار شدنِ آن، گونه‌ای از گونه‌های حرکت احساسی تحقّق می‌یابد، و این حرکت در ذات خود غایتی انسانی و زنده است که به صورت غیر مستقیم تحقّق یافتن آثار بزرگتر و ماندگارتر را موجب می‌شود.

شاید این‌گونه به ذهن برسد که پرداختن به هرگونه غرضی از غرضهای زندگی عملی و یا نزدیک شدن به هرگونه حقیقت عقلی، برای ادبیات ممنوع است، امّا این برداشت نادرستی است. منظور ما تنها بیان انگیزه‌های کار ادبی و ملاک داوری در مورد آن است. انگیزه در کار ادبی تأثیرپذیری از هر چیز اثرگذار (تجربهٔ احساسی) است، و ملاک داوری کامل بودن تصویر این تجربه و

انتقال الهام‌بخش آن به ماست، به گونه‌ای که در درون ما نیز تأثیر بگذارد و این تأثیرگذاری از تأثیری برخیزد که در درون خود گوینده‌اش است، امّا اغراض اجتماعی و سیاسی و اخلاقی و مانند آن، و نیز حقایق عقلی که دربرگیرندهٔ آن اغراض‌اند، چیز دیگری است که جایگاه کار ادبی را تعیین نمی‌کند، و در این میان میزان تأثیرپذیری درونی از این تجربه و درآمیختن آن با احساس اهمّیت دارد، به گونه‌ای که به درون این تجربهٔ احساسی راه می‌یابد و با آن در می‌آمیزد.

در اینجا مرزهای روشنی میان جایگاههای احساسی وجود ندارد. برای مثال، عمل شکافتن اتم واقعیتی علمی است که دانشمند علوم تجربی آن را به گونه‌ای دقیق و علمی توصیف می‌کند. این عمل، همچون توصیف آن، با دنیای ادب فاصله دارد، ولی گاه شاعری با احساسی لطیف و سرشار، از این واقعیت علمی تأثیر خاصّی می‌پذیرد؛ زیرا در آن مثلاً زایش عصری نوین را می‌بیند و یا از پسِ آن اشاره به وحدت هستی و موجودات را درمی‌یابد، و در نتیجه از این واقعیت به گونه‌ای احساسی تأثیر می‌پذیرد، و از تأثیرپذیری خود با تعبیری الهام‌بخش و تأثیرگذار سخن می‌گوید، و این بی‌هیچ گفت و گویی کاری ادبی به شمار می‌رود.

ستیز طبقاتی در جامعهٔ امروزی واقعیتی اجتماعی است و جامعه‌شناس به تحلیل این پدیده می‌پردازد و از عوامل و مراحل آن سخن می‌گوید ... و این کار ادبی نیست، امّا ادیبی با استعداد از این پدیده تأثیر می‌پذیرد و با احساس خود در تار و پود این پدیده زندگی می‌کند و در نتیجه تصویری انسانی و یا داستان و نمایشنامه‌ای می‌آفریند که در آن این پدیده را به گونه‌ای زنده به تصویر می‌کشد، آن چنان که خواننده‌اش را تحت تأثیر قرار می‌دهد و او با احساس خود در کنار رویدادها و شخصیتهای این داستان و نمایشنامه زندگی می‌کند. در

چنین حالتی این تصویرسازی کاری ادبی به شمار می‌رود.

بنابر این موضوع به تنهایی ملاک داوری نمی‌تواند باشد، و اهدافِ مستقیم عقلی و اجتماعی و یا سیاسی و اخلاقی نمی‌تواند غایت و هدف باشد. تصویرِ بیانگر و الهام‌بخش، و تأثیرپذیری برخاسته از این تصویر چیزهایی هستند که جایگاه تعبیر و بیان را آشکار می‌سازند که آیا آن در بخش ادبیات جای دارد، یا در بخش علوم و یا دانشهای فلسفی.

این سخن بدان معنا نیست که ادبیات دشمن هرگونه واقعیتی است؛ در این میان آنچه اهمّیت دارد این است که این واقعیتها بر مدار احساس قرار گیرد، و منطقهٔ سرد عقلی را برای رسیدن به سرزمین گرم احساسی پشت سر گذارد. پس از آن، با توجّه به تفاوت ارزشهای احساسی از جهت بزرگی و کوچکی ـ آن گونه که از آن سخن به میان خواهد آمد ـ فرصت برتری نهادن میان این ارزشهای احساسی باقی می‌ماند، و این پس از تحقّق یافتن ویژگی کار ادبی از طریق تأثیرپذیری احساسی و تعبیر الهام‌بخش خواهد بود.

افزون بر این، ادبیات خود دارای واقعیتهای اصیل و ژرفی است، و حتّی می‌توان گفت ادبیات صحیح پا را از سرزمین واقعیتها فراتر نمی‌نهد، گرچه خیال آن را از این سرزمین دور کند، البته آنچه در اینجا مهمّ می‌نماید این است که تعریف ما از واقعیت چیست؟

شاید آرمانگرایی واسطوره‌پردازی آن‌گونه که بسیاری بر آنند، دو گونه از گونه‌های ادبی باشند که از جهان واقعیتها دور افتاده‌اند؛ زیرا این دو چنانچه با نگاهی شتابزده آشکار می‌شود، از «واقعیت» دور شده‌اند.

امّا واقعیت چیست؟

اگر منظور از واقعیت، واقعیت نسلی در مدّت زمانی محدود و در مکانی معیّن است، این دو گونه از ادب، بی‌هیچ گفت و گویی از واقعیت به دورند.

امّا اگر منظور از آن، واقعیت انسانیت به طور کلّی و در خارج از حدود و قید و بندها باشد، این دو گونه از ادب سرشار از حقیقت، و سرشار از واقعیت‌اند، و حتّی می‌توان گفت آن دو از «ادبیات واقع‌گرا» که واقعیتهای فرد یا نسل و جامعهٔ خاصّی را به تصویر می‌کشد، واقع‌گرایانه‌ترند.

برای این سخن مثالی می‌آوریم: قهرمان آرمانی و یا اسطوره‌ای، یکی از آرزوهای انسانی است که در نهان او زندگی می‌کند، و آدمی او را در خیال خویش آرزو می‌کند و در دنیای خود احساسش می‌کند؛ زیرا خواهان اوست و در آرزویش به سر می‌برد. پس اگر نسلی یا نسلهایی نتوانند این آرزوی انسانی را تحقّق بخشند و به وسیلهٔ او قید و بندها و ضرورتهای زمینی را درنوردند، و از ناتوانی آدمی و ضعف بشری رهایی یابند ـ همواره او را در ذهن خویش به تصویر خواهند کشید و وجود او را در اساطیر، و تصوّر او را در ادبیات آرزو می‌کنند. بنابر این، آن قهرمان افسانه‌ای واقعیتی در ضمیر انسانیت به شمار می‌رود که آدمی نمی‌تواند او را نادیده بگیرد، و از همین رو او را در قالب هرکول[1]، آشیل[2]، رستم و سهراب، عنتره[3]، ابوزید[4]، و یا در قالب رومئو و

---

۱. هرکول (هراکلس): نام معروفترین و ملّی‌ترین قهرمان داستانهای کلاسیک یونان و روم است که زمان او درست معلوم نیست (لغت‌نامه).

۲. آشیل (آخیلوس و آخلوس): مشهورترین قهرمانان یونان که نام او با آثار هُمر جاودانه شده است. بر پایهٔ برخی روایات، مادر او پس از تولد او را در ستیکس افکند و از این رو همهٔ اعضای او به جز پاشنه‌اش رویین گردید (لغت‌نامه).

۳. عنترة بن شدّاد: نام یکی از پرآوازه‌ترین سواران و شاعران عرب در جاهلیت است که به عزّت نفس، شکیبایی و بردباری شهرت داشت، و در چکامه‌هایش از عشق خویش به دختر عمّش «عبلة» یاد کرده است. (لغت‌نامه).

۴. ابوزید هلالی: نام قهرمان افسانه‌ای و یا واقعی داستانهایی است که در آنها از دلاوری بنی‌هلال سخن گفته شده است (دایرة المعارف اسلام).

ژولیت، لیلی و مجنون، و راما[1] و ایّوب[2] و ... به تصویر می‌کشد.

ما از به تصویر کشیدن قهرمان آرمانی و یا اسطوره‌ای خشنود و شادمان می‌شویم؛ زیرا او خواسته‌هایی انسانی را تحقّق می‌بخشد که ضرورتها و قید و بندهای زمینی مانع از رسیدن به آنها می‌شود، همچنان که در وجود خود جوانه‌های این قهرمان را که به دلیل همین قید و بندها و ضرورتها کاملاً رشد نکرده، حسّ می‌کنیم.

پس این قهرمان الگو و نمونهٔ واقعی انسان است، آن‌گونه که در ضمیر انسانی ترسیم شده است، و مردمانی که در جهان واقع زندگی می‌کنند، بنا به دلایلی خارج از ارادهٔ ایشان، نسخه‌هایی ناقص به شمار می‌آیند.

آن‌گاه که صفتی انسانی و آرمانی در یکی از انسانها کمال یابد، ما این فرد را بسیار دوست می‌داریم؛ چرا؟ زیرا او میان واقعیت خود و واقعیت آرمانی که در خیال ما می‌زید، و ادبیات آرمان‌گرایانه برای ما ترسیم می‌کند، همگونی ایجاد کرده است.

وفاداری مطلق در عشق، نمونه‌ای از ادب خیالی است که در توان هیچ موجود زنده‌ای نیست، ولی مجنون لیلی -بر فرض وجود شخص خاصّی با این ویژگی- و یا عبدالرحمن قیس[3] برای ما در زندگی خود این نمونه را تحقّق بخشیده است، و از همین رو او برای ما انسانی دوست‌داشتنی به شمار می‌رود. او

---

۱. راما: نام یکی از اساطیر هندی است که از فرمانروایی کناره گرفت و به سیر و سیاحت پرداخت، و از این رهگذر شهرتی به‌سزا در زهد و مناعت نفس به دست آورد (لغت‌نامه).

۲. ایّوب: از انبیایی است که در تورات از وی نام برده شده است، و به شکیبایی در بلایا و محنتها نامبردار است (لغت‌نامه).

۳. قیس بن مُعاذ یا قیس بن ملوّح (د: ۶۸ هـ. / ۶۸۸ م.). دربارهٔ او بنگرید به: الأغانی، ج ۲، صص ۳ ـ ۸۸؛ الشعر و الشعراء، ج ۲، صص ۴۶۷ ـ ۴۷۷.

نمونه‌ای حقیقی از معشوق را برای ما تحقّق بخشیده است. سموئل[1] نیز همانند اوست و او نمونهٔ واقعی وفاداری آرمانی است؛ نمونه‌ای که ادبیات گاهی آن را به تصویر می‌کشد.

در اینجا از نظریهٔ «مُثُل» افلاطون (۴۲۸ - ۳۴۷ پ. م.) یاری می‌جوییم: افلاطون بر این باور است که اشیای خارجی را حقیقتی نیست، و این اشیا صورتهایی از افکار پنهان و نهفته‌ای است به نام «مُثُل» و این مُثل پنهان، در حقیقت همان موجود واقعی است، و هر چه صورت به مثال نزدیکتر شود به واقعیت نزدیکتر خواهد بود.

ضرورتی ندارد که ما به این نظریهٔ فلسفی باورمند باشیم و یا آن را واو به واو در ادبیات پی‌بگیریم، ولی این نظریه، تصوّر ادبی زیبایی است که ما را برای درک واقعیتهای احساسی که مادّهٔ ادب است یاری می‌رساند، به‌گونه‌ای که رنگهای گونه‌گونی از واقعیتهایی که تأثیرپذیری را برمی‌انگیزند، با هم در می‌آمیزند.

ممکن است واقعیتهای حسّ و احساسِ برخاسته از ملاحظهٔ جهان خارج در ظاهر غیر واقعی به نظر برسند، ولی همین واقعیتها در فاصله‌ای معیّن، با واقعیت دیگری در می‌آمیزند که ژرفتر و بزرگتر از این واقعیت ظاهری است.

برای نمونه، ابن‌رومی (۲۲۱ - ۲۸۳ ه.) هنگامی که دربارهٔ زمین در بهار این‌گونه سخن می‌گوید:

تَبَرَّجَتْ بَعْدَ حَیاءٍ وَخَفَر   تَبَرُّجَ الأُنْثَی تَصَدَّتْ لِلذَّکَر[2]

---

۱. سموئل بن عادیای ازدی غسّانی: شاعری است جاهلی و حکیمی از اهل حجاز و در اشعارش به نام «ابلق الفرد» خوانده شده است (لغت‌نامه).

۲. دیوان ابن الرومی، ج ۲، ص ۶۶.

پس از شرم و خجالت، زینت خویش راآن‌گونه که زن برای مرد آشکار
می‌کند، آشکار کرد.

سخن او خیال شاعرانه‌ای به نظر می‌رسد که با واقعیت علمی ناسازگار است. زمین (ارض) مادّه‌ای جامد، و زن (انثی) جانداری متحرّک است، امّا واقعیتِ ژرفتر این است که زمین در بهار با تمام زندگی و موجودات زندهٔ خودش برای باروری در همهٔ عرصه‌هایش: جهان گیاهان، حیوانات و انسان، آماده می‌شود، و با تمام آنچه در خود برای ایجاد توازن در این باروری دارد مهیّا می‌گردد، و روح خود را برای دیدار با بهار می‌آراید و از ژرفنا شکوفا می‌شود.

بحتری (۲۰۶ ـ ۲۸۴ هـ.) نیز هنگامی که می‌گوید:

أَتَاكَ الرَّبِيعُ الطَّلْقُ يَخْتَالُ ضَاحِكاً مِنَ الْحُسْنِ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَكَلَّمَا[1]

بهار شکفته‌رو، خرامان و خندان از زیبایی خویش به سویت آمد،
چنان که نزدیک بود به سخن درآید.

ممکن است بسیاری چنین بپندارند که او خواسته است بهار (ربیع) را به انسانی که می‌خندد، در جامهٔ تشبیه و نه به طور واقعی همانند کند. این سخنی است که اهل بلاغت می‌گویند؛ زیرا واقعیت ظاهری مانع از آن است که بتوان بهار را در حال خنده تصوّر کرد.

امّا واقعیت بزرگتر از واقعیت ظاهری این است که بهار در حقیقت خود در حال خنده پنداشته شود. مگر خندیدن چیست؟ آیا خنده چیزی غیر از رهاسازی نیروی مازاد به طریق حسّی است؟ و مگر بهار چیزی جز رهاسازی

۱. دیوان البحتری، ج ۴، ص ۲۰۹۰.

نیروی حیاتی مازاد در زمین و در فرزندان زندهٔ آن است؟

این واقعیت است، ولی واقعیتی ژرف و فراتر از ظاهر!

* * *

بنابر این تجربه‌های احساسی مادّهٔ بیان و تعبیر ادبی‌اند ... و گاهی این مسئله در شعر ـ به ویژه در شعر غنایی ـ آشکارا به چشم می‌خورد، ولی در حقیقت در دیگر گونه‌های ادب نیز وجود دارد.

برای نمونه داستان و نمایشنامه را مثال می‌زنیم. ادبیات تا زمانی که خود همان تجربهٔ احساسی قهرمانان و فضای داستان و نمایشنامه و رویدادهای آن دو را تجربه نکرده و از آن دو تأثیر مشخّصی نپذیرفته است، نمی‌تواند به گونه‌ای الهام‌بخش از این دو تعبیر کند و ما را تحت تأثیر قرار دهد.

برخی از ناقدان که به تحلیل روانی توجّه نشان می‌دهند، علاقه دارند به بررسی حقیقت هر یک از قهرمانان داستانها و نمایشنامه‌ها در وجود خود نویسنده و ادیبی که آنان را به تصویر کشیده بپردازند، و در این میان چه بسا تا حدودی هم راه مبالغه را می‌پیمایند. اینکه همهٔ عواطف و احساسات قهرمانان داستان در خود نویسنده نیز باشد، ضرورتی ندارد، آنچه ضرورت دارد این است که نویسنده توانایی به تصویر کشیدن عواطف و احساساتی را داشته باشد که در وجود قهرمانانش نهاده است، و اینکه این عواطف و احساسات در وجود او به هنگام نگارش داستان و یا نمایشنامه به گونه‌ای وجود داشته باشد که به طور مشخّصی از آن تأثیر پذیرد.

این تأثیرپذیری حتّی به هنگام «زندگی‌نامه‌نویسی» و «نگارش تاریخ عمومی» نیز لازم است. نگارش شرح حال شخصیتها همچون توصیف یک

آزمایش علمی، کاری عینی و خالی از پیشداوری نیست. نویسنده ناچار است این شخصیت را زنده کند تا زندگی‌نامهٔ او کاری ادبی گردد، و زنده کردن شخصیت یعنی تأثیرپذیری از وجود او و تصوّر او.

همچنین تاریخ اگر صرفاً توصیف رویدادهای مرده باشد، نمی‌توان آن را در گردونهٔ ادبیات قرار داد. امّا اگر تاریخ‌نگار از رویدادها تأثیر پذیرفت و آنها را زنده و در آمیزش با مردمان زنده‌ای به تصویر کشید که در آن رویدادها با آنان اشتراک دارند، کار او کاری ادبی است، و چنان است که او داستان موجودی زنده و نه داستان یک رویداد را می‌نویسد.

مقاله‌نویسی نیز کاری ادبی است؛ زیرا تأثیرپذیری نویسنده‌اش را در برابر یک پدیدهٔ تأثیرگذار، همچون چکامه، به تصویر می‌کشد، همچنان که پژوهش ادبی یا آنچه «ادبیات توصیفی» نامیده می‌شود نیز اینچنین است، و در این پژوهش هم به گونه‌ای عنصر تجربهٔ احساسی، پیش از آنکه در ردیف ادبیات قرار گیرد، وجود دارد.

تنها چیزی که در این میان وجود دارد میزان تأثیرپذیری است که در گونه‌های مختلف ادب شدّت و ضعف می‌یابد. این تأثیرپذیری در شعر بیشتر از دیگر گونه‌های ادبی است، و در داستان، زندگی‌نامه، و مقاله یکسان نیست، و در برخی مواقع ممکن است به پای شعر نیز برسد. سخن در این باره به همین قدر کافی است و پیرامون هر یک از گونه‌های ادبی در جای خود به‌تفصیل سخن خواهیم گفت.

در اینجا باید پرسید: با توجّه به اینکه غایت کار ادبی تنها بیان تجربه‌ای احساسی به گونه‌ای الهام‌بخش و تأثیرگذار در ذهن دیگران است، آیا شایسته است انسان بخشی از دوران زندگی محدود خویش را به این کار بپردازد؟

پاسخ مثبت است، چرا که برای انسان فانی و گرفتار در افقهای محدود، دستیابی به صورتهایی از هستی و زندگی، آن‌گونه که در وجود انسانِ الهام‌یافته و برجسته‌ای به نام ادیب آشکار شده، دستاورد کمی نیست.

همهٔ تجربه‌های احساسی که ادیبی آنها را به تصویر می‌کشد در اختیار همهٔ خوانندگانی قرار می‌گیرد که آمادگی تأثیرپذیری از آنها را داشته باشند. پس چون خواننده‌ای تحت تأثیر تجربهٔ احساسی ادیبی قرار گیرد آن تجربه را از آنِ خود می‌کند و به وسیلهٔ آن به اندوختهٔ خویش که همان احساس است، صورت تازه و ممتازی می‌افزاید.

از خوش‌اقبالی آدمی که از جهان مادّی محسوس جز بهره‌ای اندک و محدود ندارد این است که می‌تواند به غایات و گستره‌هایی بی‌شمار از عوالم احساسی دست یابد. هر گاه ادیبِ بزرگی زاده می‌شود همراه او هستیِ بزرگی سر برمی‌آورد، چرا که او در ادب خویش نمونه‌ای از هستی را بر جای می‌نهد که پیش از آن هیچ انسانی آن را ندیده است.

هر لحظه‌ای که خوانندهٔ علاقه‌مند با ادیبِ بزرگ سپری می‌کند سفری کوتاه یا دراز به دنیایی است، امّا سفر به سیّاره‌ای با ویژگیهای خاصّ.

اینک بیایید تا به دنیای پرسخاوت و رضایت تاگور[1] پا گذاریم و اندکی با او همراه شویم. او همواره چیزی برای بخشش و دهش دارد، و ما پس از سفر به همراه این روح بسیار بخشنده و سخاوتمند دست خالی باز نخواهیم گشت:

---

۱. رابیندرانات تاگور Rabindranath Tagore (۱۸۶۱ ـ ۱۹۴۱ م.) شاعر، نویسنده، فیلسوف، موسیقی‌دان و نقّاش هندی و برندهٔ جایزهٔ ادبی نوبل در سال ۱۹۱۳. از آثار اوست: گورا، زورق طلایی، چیترا، سبد میوه، گیتانجلی، باغبان عشق، نیلوفر عشق و ... که برخی از این آثار نیز به فارسی برگردانده شده است (برای آگاهی بیشتر بنگرید به: بخارا، ش ۴۵ «ویژه‌نامهٔ رابیندرانات تاگور»، پاییز ۱۳۸۴ ش.).

امروز هنوز به پایان نرسیده است،
و بازاری که در کنار رودخانه است، همچنان پا بر جاست.
ترسیدم که روزم سرآید و واپسین سکّه‌هایم تمام شود،
امّا، نه، نه، برادرم!
من همواره چیزی دارم؛ چرا که بختم همه چیز را از من نگرفته است.
اینک داد و ستد به پایان رسید،
و من دخلم را از این داد و ستد جمع کردم.
وقتِ آن است که به خانه بازگردم،
امّا، تو ای نگاهبان! باج خویش می‌طلبی؟
نترس، برادر! من همواره چیزی دارم؛ چرا که بختم همه چیز را از من نگرفته است.
آرامشِ نسیم از طوفان خبر می‌دهد،
و ابرهای تیره و عبوسِ مغرب، خبر خوشی ندارند؛
آب بی‌حرکت در انتظار باد ایستاده است،
امّا من شتابان می‌روم تا پیش از رسیدن شب از رود بگذرم.
هان، ای راهبان! مزد خویش می‌طلبی؟
آری، برادر! من همواره چیزی دارم؛ چرا که بختم همه چیز را از من نگرفته است.
در کنار جاده، زیر سایهٔ درخت، گدایی چهارزانو نشسته است.
آه چه بد! با چشمانی از امید و شرم به چهره‌ام خیره می‌شود؛
من به خیال او با سود امروز خویش، توانگرم.
آری، برادر! من همواره چیزی دارم؛ چرا که بختم همه چیز را از من نگرفته

است:

شب تیره‌تر شد و جاده خلوت؛ کرمهای شب‌تاب لابه‌لای برگهای درختان درخشیدند.

چه کسی می‌تواند باشد آن که پاورچین و خاموش مرا تعقیب می‌کند؟

آه، فهمیدم، تو می‌خواهی همهٔ سودم را بربایی؟

ناامیدت نخواهم کرد؛ زیرا من همواره چیزی دارم؛ چرا که بختم همه چیز را از من نگرفته است.

با دستانی خالی در نیمه‌های شب به خانه رسیدم،

و تو در آستانهٔ در، خاموش و بیدار، با برقی از شوق در چشمانت، مرا انتظار می‌کشی.

همچون گنجشکی هراسان به آغوشم پر می‌کشی؛ عشقی لبریز تو را برمی‌انگیزد.

آه، خدای من! هنوز چیز زیادی برایم مانده؛ چرا که بختم مرا فریب نداده تا همه چیز را از من بگیرد.[1]

این گشت و گذاری در بازار است یا سفری در زندگی؟ چه رضایتی و چه اطمینان و اعتمادی در این سفر به همراه تاگور حسّ می‌کنی؟ زندگی می‌بخشد و زندگی می‌گیرد، ولی سرانجام ثروتی بی‌پایان باقی می‌ماند، ثروت قلب و احساس ... و آن بخشندهٔ خشنودی که حتّی از دزد و راهزنی که می‌خواهد همهٔ سود روزانه‌اش را برباید، دریغ نمی‌ورزد: «ناامیدت نخواهم کرد»، و آن عشق

---

۱. از مجموعهٔ باغبان عشق.

نویسنده این سروده را از ترجمهٔ تازی آن با عنوان رعاة الحب، به قلم لطفی شلش نقل کرده است.

عمیق و سوزان و درخشان: «و تو در آستانهٔ در، خاموش و بیدار، با برقی از شوق در چشمانت، مرا انتظار می‌کشی، همچون گنجشکی هراسان به آغوشم پر می‌کشی، عشقی لبریز تو را برمی‌انگیزد». دستمایهٔ کار روزانه همه ربوده می‌شود تا راهزن ناامید نشود، امّا «هنوز چیز زیادی برایم مانده» و آن همین جا در آن قلب بزرگ است.

لحظه‌هایی با این «انسان» در این دنیای خرسند همچون بهشت، و نرم و لطیف چونان رؤیا عمری دوباره و دنیایی تازه است.

* * *

بیایید از این دنیای باگذشت و بخشنده و امیدبخش و آرام به دنیای دیگری برویم؛ دنیای سرگردانی ناامید که حسّ می‌کند از زندگی و هستی شتابان به سوی مرگ و نیستی در گذر است، و هیچ نوری نیست که بر تاریکیهای غیب و سرنوشتش بتابد، و آن گاه که از کوفتن درهای غیب و درخواست بارقهٔ نوری رنجه می‌شود، به کنج خاک می‌خزد و با آن همنوا می‌شود تا سرگشتگی خویش را در تاریکی از یاد ببرد. این دنیا دنیای خیّام (۴۳۹ ـ ۵۱۷ هـ.) است:

آمد سحری ندا ز میخانهٔ ما	کای رند خراباتی دیوانهٔ ما
برخیز که پر کنیم پیمانه ز می	زان پیش که پر کنند پیمانهٔ ما[۱]

* * *

در گوش دلم گفت فلک پنهانی	حکمی که قضا بود مرا می‌دانی؟
در گردش خویش اگر مرا دست بُدی	خود را برهاندمی ز سرگردانی[۲]

---

۱. رباعیات عمر خیّام، ص ۱۲۲. ۲. همان، ص ۱۵۳.

زان کوزهٔ می که نیست در وی ضرری　　پر کن قدحی، بخور به من ده دگری
زان پیشتر ای صنم! که در رهگذری　　خاک من و تو کوزه کند کوزه‌گری[1]

* * *

چون آب به جویبار و چون باد به دشت　　روزی دگر از عمر من و تو بگذشت
تا من باشم غم دو روزه نخورم　　روزی که نیامدست و روزی که گذشت[2]

* * *

امروز تو را دسترس فردا نیست　　واندیشهٔ فردات به جز سودا نیست
ضایع مکن این دم ار دلت بیدار است　　کاین باقی عمر را بقا پیدا نیست[3]

* * *

در خواب بُدم مرا خردمندی گفت　　کز خواب کسی را گل شادی نشکفت
کاری چه کنی که با اجل باشد جفت؟　　می خور که به زیر خاک می‌باید خفت[4]

* * *

چون آمدنم به من نبُد روز نخست　　وین رفتن بی‌مراد عزمی‌ست درست
برخیز و میان ببند ای ساقی چست!　　کاندوه جهان به می فروخواهم شست[5]

این سفری دیگر در دنیایی دیگر است: سفری بدون شک خسته‌کننده، امّا لذّت‌بخش، و همراه با لذّت درد، و آن توشهٔ الهی که قوت جانهاست. در این سفر چه بسیار احساسها و عواطفی که برانگیخته می‌شود: احساس ناامیدی و افسردگی و دلسوزی برای آن روح سرگشته و در رنجی که خود را برای رسیدن به روشنایی نابود می‌کند.

---

۱. رباعیات عمر خیّام، ص ۱۲۵.
۲. همان، ص ۱۳۱.
۳. همان، ص ۱۳۴.
۴. همان، ص ۱۲۳.
۵. همان، ص ۱۲۶.

اکنون به سراغ دنیای سوم می‌رویم: دنیای ناامید از نیکی در دنیا و فریفته با نیرنگ احساس و عاطفه؛ او نظامهای هستی را چنان به تصویر می‌کشد که گویا با خشونت توانگران در تعقیبِ ناتوانان است، ولی با این حال او آرام است و فریاد و خروشی برنمی‌آورد. این دنیا دنیای توماس هاردی[1] است:

آه، دوست من! تو در این فکری که نزدیک گور من گودالی بکنی تا کنار آن درخت سُداب بکاریم؟
نه، دوست تو روز گذشته به خواستگاری یکی از زیباترین دختران ثروتمند رفت. او با خود می‌گوید: برای او چه زیانی دارد که من پیمانم را با او بشکنم؟!
چه کسی اطراف گورم را می‌کند؟ خویشان عزیزم؟
نه دلبندم! آنها در آن سو می‌نشینند و می‌گویند: چه سود؟ این درختان و گلها چه سودی دارد؟ روح او در میان آن همه خاک هیچ‌گاه از چنگال سرنوشت رها نخواهد شد.
امّا من صدای کسی را می‌شنوم که آنجا در حال کندن است. او چه کسی می‌تواند باشد؟! آیا او دشمن فرومایه و سبک‌سرِ من است؟
نه، او چون دانست که تو از دری بی‌بازگشت و گریزناپذیر گذشته‌ای، دشمنی‌اش را دریغ داشت، و تو را شایستهٔ کینه و دشمنی ندید، و دیگر برایش مهم نیست که تو در کدامین گور خفته‌ای.
پس، آن کیست که گورم را می‌کند؟ از حدس و گمان خسته و درمانده شدم؛ و

---

۱. توماس هاردی Thomas Hardy (۱۸۴۰ ـ ۱۹۲۸ م.) رمان‌نویس و شاعر جنبش طبیعت‌گرایی اهل انگلستان.

من به این ناتوانی و درماندگی اقرار می‌کنم.
اوه، ای بانوی مهربانم! این من هستم، من سگ کوچک تو؛ نزدیک تو زندگی می‌کنم و امیدوارم رفت و آمدم در کنارت تو را نیازارد.
آه، آری، تو همان کسی هستی که کنار گورم را می‌کنی. شگفتا! چگونه تو را از یاد بردم، و فراموش کردم که یک دلِ وفادار را در میان دلهای پوچ رها کردم.
تو را به جانت سوگند، آیا عاطفه‌ای در دلهای مردمان می‌تواند با محبّت و دوستی در دل این سگ وفادار برابری کند؟
بانوی من! در کنار گورت گودالی می‌کنم تا در آن تکّهٔ استخوانی در این راه پنهان کنم و در این راه به هنگام گرسنگی به سراغش روم. پس، از درد و رنج خویش بر من گلایه مکن؛ چرا که از یاد برده‌ای در آن جا برای همیشه می‌خوابی!!

این دنیا دنیای ناامیدی و دل‌مُردگی است؛ در آن هیچ پرتوی از امید و یا آسایشی دیده نمی‌شود؛ حتّی احساسات و عواطفی را هم که ممکن است بسیاری از سختیها و تلخیهای زندگی را تسکین بخشد، پوچ و مسخره می‌داند، و برای آنها هستی و حقیقتی نمی‌بیند، امّا با این حال دنیایی است، دنیایی بزرگ و یگانه.

من ناگزیر بودم مثالهای خود را از شعر برگزینم؛ زیرا اقتباس و گزینش از شعر امکان‌پذیر است؛ نه از آن رو که تنها شعر می‌تواند بیانگر این باشد که ادبیاتْ دنیای جدیدی از احساس را به روی انسان می‌گشاید، چرا که در داستان، نمایشنامه، داستان کوتاه، زندگی‌نامه و ... نیز چنین دنیایی یافت می‌شود، امّا گزینش و تلخیص در این‌گونه آثار ارزش آنها را از میان می‌برد.

ما همچنان می‌توانیم با تجربیات این ادیبان بار دیگر زندگی کنیم و از آن

تأثیر پذیریم، همان‌گونه که آنـان از ایـن تـجربیات تأثـیر پـذیرفته‌انـد. ایـن اندوخته‌ای است که عمر ما را فزونی می‌بخشد و توشه‌ای است که به توشه‌های ما در سفر کوتاه و محدود در این سیّارهٔ کوچک خاکی می‌افزاید.

ارزشهای احساسی و ارزشهای بیانی
در کار ادبی

کار ادبی، واحدی متشکّل از احساس و بیان است. این واحد از جنبهٔ احساسی دارای دو مرحلهٔ پی در پی در وجود است، ولی این دو مرحله از جنبهٔ ادبی در ظرف وجودیِ واحد و یکپارچه‌ای قرار دارد.

این از آن روست که تجربهٔ احساسی در دنیای احساسات مرحله‌ای است که ابتدا در خود صاحب تجربه به وجود می‌آید، و پس از آن در تعبیر و بیان به صورت لفظی شکل می‌گیرد، امّا در دنیای ادبی چنین تجربه‌ای پیش از بیان آن به صورت لفظی وجود ندارد. پس چنین تجربه‌ای در درون آدمی و از آنِ صاحبش باقی می‌ماند، و تنها زمانی کار ادبی می‌شود و وجود خارجی پیدا می‌کند که در قالب لفظ در آید، و اگر دیگران آن را درک کنند، این درک از طریق تعبیر و بیان لفظی‌ای که در آن به کار رفته، صورت خواهد گرفت، و این مخاطبان برای چنین تجربه‌ای صورت و شکل دیگری در اختیار ندارند، مگر آنکه در قالب بیان و تعبیر دیگری برایشان به تصویر کشیده شود، که در چنین حالتی این تصویر جدید ـ دست کم از نظر خوانندگان ـ دقیقاً همان چیزی

نخواهد بود که تعبیر نخست به تصویر کشیده است. بنا بر این، دو تعبیر مختلفی که با هم اندک اختلافی دارند، نمی‌توانند صورت یگانه‌ای از تجربهٔ احساسی معیّنی را ترسیم کنند.

از این رو آشکار می‌شود که در تقسیم کار ادبی به عناصر لفظ و معنی، یا احساس و تعبیر با دشواری محسوسی روبرو هستیم. پس ارزشهای احساسی و ارزشهای بیانی هر دو در کار ادبی وجودی واحد و جدایی‌ناپذیر دارند، و صورت بیانی چیزی جز ثمرهٔ اثرپذیری از تجربهٔ احساسی، و ارزش احساسی نیز چیزی جز آنچه که الفاظ می‌تواند آن را به تصویر بکشد و به محدودهٔ احساس دیگران منتقل کند، نیست.

ما با وجود این حقیقتِ انکارناپذیر ناگزیریم دربارهٔ این ارزشها به عنوان ارزشهای مستقل سخن بگوییم تا بتوانیم برای نقد ادبی قواعد عملی وضع کنیم؛ قواعدی که ما را به درستی و دقّت در صدور احکام مدلّل ادبی نزدیک سازد.

این اقدام از لغزش در امان نخواهد بود مگر آنکه همواره در هر گامی که بر می‌داریم به یاد داشته باشیم که کار ادبی وجودی واحد و یگانه است و ما هیچ راهی برای ارزیابی ارزشهای احساسی جز از طریق ارزشهای بیانی پیش رو نداریم.

حق این بود که ابتدا از ارزشهای بیانی سخن گوییم؛ زیرا ارزشهای بیانی ابزار رسیدن به ارزشهای احساسی هستند، ولی از آنجا که ارزشهای احساسی در آغاز و پایان مورد نظرند، و چنان که پیشتر گفتیم این‌گونه ارزشها ـ با توجّه به اینکه اندوختهٔ جدیدی را به اندوخته‌های محدود زندگی می‌افزاید ـ شایستگی آن را دارد که آدمی دوره‌ای از عمر محدود خویش را بر روی این کرهٔ خاکی صرف آن نماید، اشکالی نمی‌بینیم که ابتدا از این ارزشها سخن گوییم. افزون بر

این قابل درک است که هرگونه ارزش احساسی که ما به آن می‌پردازیم تنها در متن تعبیری‌ای که آن ارزش در آن واقع شده، و آن‌گونه که از همان متن ارائه‌شده آشکار می‌شود، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

•

ارزشهای احساسی

کارشناسان تشخیص هویت بر این باورند که بر روی کرهٔ زمین نمی‌توان دو نفر را پیدا کرد که اثر انگشتهایشان مثل هم باشد. ما نیز می‌توانیم یقین داشته باشیم که نمی‌توانیم دو نفر را بر روی این کره بیابیم که احساساتشان مثل هم باشد. هر انسانی نسخهٔ یگانه‌ای است که مثلش آفریده نشده است؛ حتّی دوقلوهایی هم که چهره‌ای شبیه به هم دارند شبیه هم‌اند، ولی به هیچ رو مثل یکدیگر نیستند، و همچنین است ویژگیهای روانی آنها؛ شاید تفاوت در میان آنها بیشتر هم باشد؛ چرا که هر زاویهٔ کوچکی در جزء کوچکی از جزئیات جهانِ هستی و محیط پیرامونی و موقعیتها سرانجام به زاویه‌ای بزرگ می‌انجامد.

این نظریه برای ما جهانِ هستی را بسیار فراتر از محدوده‌های مادّی آن می‌نمایاند. افراد آدمیان از بامداد تا شامگاه آفرینش، بسیار بی‌شمارتر از آنند که بتوان با اعداد و ارقام بیان کرد؛ زیرا هریک از این آدمیان جهانِ هستی را به گونه‌ای خاص تصوّر می‌کند، و بر همین اساس برای جهانِ هستی نسخه‌های متفاوتی همسان با شمار این آدمیان پدید می‌آید.

تصوّر اینکه آدمیان این گونه‌اند، بیش از یادآوری هر تصوّر دیگری از عظمت زندگی حکایت دارد. امّا این سخنان چه ارتباطی با نقد ادبی دارد؟

این سخنان با نقد ادبی بی‌ارتباط نیست؛ زیرا ادیب فرد ممتاز و برجسته‌ای

است، و از آنجا که ما به نسخه‌های عادی جهانِ هستی در میان احساسات افراد عادی چشم دوخته‌ایم، چه بسا علاقه‌مند شویم که به نسخه‌های ممتاز و برجسته‌ای نیز از هستی و زندگی در میان گروه ادیبان نیز بنگریم و دمی را با آنان سپری کنیم و به گشت و گذار در این گونه دنیاهای شگفت بپردازیم و در آنها به اندازهٔ حضور خود در این دنیاها منظره‌هایی را نظاره‌گر باشیم.

در فصل پیشین به دنیایِ تاگور، خیّام، و توماس هاردی سفر لذّت‌بخش و پربهره‌ای داشتیم، و در هریک از این دنیاها تنوّع و یگانگی را تجربه کردیم و دریافتیم که هریک از این سه دنیای بزرگ از نشان هویت شخصی برخوردار است.

این نشان، ویژگی نخست تجربه‌های احساسی در کار ادبی است، و بخشی از ارزش این تجربه‌ها در ترازوی نقد وامدار همین ویژگی است.

از این رو ادیب نباید باری به هر جهت سخن بگوید، و سخن او باید از نشان و هویت شخصی برخوردار باشد، و هر اثری که منتشر می‌کند این نشان و مُهر را داشته باشد، به گونه‌ای که خواننده آن را در همهٔ آثار وی، نه در شیوهٔ تعبیر و بیان، بلکه درچگونگی احساس او دریابد.

این نشان تنها در ادبیاتی همچون شعر غنایی که به گونه‌ای مستقیم بیانگر تأثیرپذیری شخصی است، دیده نمی‌شود، بلکه در همهٔ زمینه‌ها، از جمله رمان و داستان و زندگی‌نامه و مقاله و پژوهش ادبی، که ادیب به قلم خویش گرفته، دیده می‌شود. زیرا نشان و هویت شخصی هیچ‌گاه از شخص جدا نمی‌شود، و از این جهت هر ادبی در حقیقت ادب ذاتی و شخصی است.

این نشان تنها شیوهٔ تعبیر و بیان لفظی نیست، بلکه پیش از آن، شیوه و چگونگی احساس است. آری، شیوهٔ پرداختن به موضوع و شیوهٔ تعبیر و بیان

لفظی بخشی از این نشان و ویژگی است، ولی این هر دو، خود بخشی تابع شیوه احساس و تصوّری است که ادیب نسبت به زندگی دارد، یا پیرو احساس او نسبت به هستی و زندگی در دوره‌ای از دوره‌های زندگی اوست.

در نمونه‌هایی که پیشتر از تاگور، خیّام و توماس هاردی برگزیدیم، تنها شیوهٔ پرداختن به موضوع دربردارندهٔ نشان هریک از این سه شاعر نیست، بلکه پیش از این، شیوهٔ احساس نسبت به زندگی و فضای احساسی‌ای که بوی خوش آن در سفر خویش به دنیای آنها مشامامان را نوازش داد، نشان هر یک از این سه شاعر به شمار می‌رود.

ما همراه با تاگور به دنیای خرسندی، گذشت، مهربانی، هم‌آوایی، کشش و دلسوزی گام می‌نهیم؛ دنیایی که ریسمانی بلند، عمیق، و جاری همچون نغمه‌های موسیقی در یک ملودی بزرگ، چهارسویهٔ آن را به هم پیوسته و عناصرش را یک‌جا گرد آورده است.

ما با خیّام به دنیای سرگشته‌ای اندوهگین و دستپاچه که در تاریکیها گم شده و از هرگونه نور و روشنایی بی‌بهره است، پا می‌گذاریم؛ دنیای کسی که پرده‌ها در برابر دیدگانش آویخته شده، و درها به رویش ناگشوده مانده است.

ما به همراه توماس هاردی به دنیای انسان ناامید و دل‌مُرده‌ای گام می‌نهیم که نه چیزی او را امیدوار می‌کند، و نه چیزی مایهٔ آسایش اوست؛ دنیایی که در آن نظامهای هستی بر آدمی ستم روا می‌دارد و آرزوهای او را در هم می‌شکند و نقشه‌هایش را نقش بر آب می‌سازد و مقدّسات او را به استهزا می‌گیرد، و هیچ چیز حتّی آسودگی احساسات و عواطف را هم برایش باقی نمی‌گذارد. او در پاره‌ای که ما از آن برگرفتیم و در بسیاری از پاره‌های دیگر شعرش، نیز در داستانهای بلند و کوتاهش همین‌گونه است. از آثار او تس دوربرویل، جود گمنام

و از مجموعه داستانهای کوتاه او شوخیهای کوچک زندگی و دیگر آثار او را بخوان تا در همهٔ آنها دنیای ناامیدی دل‌مُرده را بیابی که هیچ امیدی ندارد و هیچ چیز به او دلداری نمی‌دهد.

همچنین ما هنگامی که با متنبّی (۳۰۳ ـ ۳۵۴ هـ.)، ابن‌رومی (۲۲۱ ـ ۲۸۳ هـ.) و یا ابوالعلاء معرّی (۳۶۳ ـ ۴۴۹ هـ.) همراه می‌شویم خود را در دنیاهایی خاص می‌یابیم؛ دنیاهایی که شاید در ژرفنایی و فراگیری به مرزهای آن دنیاهای پیشین نرسند، ولی به هر حال دنیاهای کاملی هستند با نشانه‌های خاص و علامتهای آشکار و ویژگیهای شناخته‌شده.

ما همراه متنبّی به دنیایی سراسر مبارزه و ستیزه‌جویی گام می‌نهیم؛ دنیایی بی‌رحم و خالی ازنیکویی، دنیایی که در آن نه از خویشتنداری نشانی است و نه از چشم‌پوشی، ولی با این حال ستیزه‌ای لذّت‌بخش و دوست‌داشتنی است، تا جایی که کارزارهایش گویی جشن عروسی و یا مراسم شادی و سرور است!

وَمَنْ عَرَفَ الأَيّامَ مَعْرِفَتِي بِها　　　وَبِالناسِ رَوَّى رُمْحَه غَيْرَ راحِمِ
فَلَيْسَ بِمَرْحُومٍ إِذَا ظَفِرُوا بِهِ　　　وَلا فِي الرَّدَى الجَارِي عَلَيهِم بِآثِمِ [1]

آن که همچون من روزگار و مردمانش را بشناسد، بی‌هیچ رحمی نیزهٔ خویش را [از خون این مردمان] سیراب می‌کند.
اگر آنان نیز بر او چیرگی یابند، به او رحم نخواهند کرد، پس در مرگ جاری بر اینان گناهی نیست.

وَلاتَحْسَبَنَّ المَجْدَ زِقّاً وَقَيْنَةً　　　فَما المَجْدُ إلّا السَّيْفُ والفَتْكَةُ البِكْرُ
وَتَضْرِيبُ أَعْناقِ المُلُوكِ وَأَنْ تُرَى　　　لَكَ الهَبَواتُ السُّودُ وَالعَسْكَرُ المَجْرُ

---

۱. دیوان أبی الطيّب المتنبّی، ص ۱۸۱.

وَتَــرْكُكَ فِي الدُّنــيَا دَوِيّـا كَأَنَّمـا ‎ ‎ ‎ ‎ تَداوَلَ سَمْعَ المَرْءِ أَنْمُـلُه العَشْرُ[۱]

شکوه و بزرگی را جام شراب و زن رامشگر مپندار؛ شکوه و بزرگی جز شمشیر و شبیخون زدن نیست.

شکوه، از دم تیغ گذراندن گردن پادشاهان است؛ شکوه آن است که گرد و غبار سیاه‌فام و سپاهیان بی‌شمار را نظاره‌گر باشی.

شکوه آن است که تو در دنیا از خود صدایی باقی بگذاری که آدمی با ده انگشت خویش گوش خود را بپوشاند.

نَــثَرْتَهُمْ فَــوقَ الأُحَـيدِبِ نَـثْرَةً ‎ ‎ ‎ ‎ كَمَا نُثِرَتْ فَوْقَ العَرُوسِ الدَّرَاهِمُ[۲]

آنان را در بالای کوه احیدب چنان پراکندی که گویی بر سر عروس درهم پاشیده می‌شود.

* * *

ما با ابن‌رومی به دنیای کسی گام می‌نهیم که آزمند لذّتهای حسّی و ظاهری است و به وسیلهٔ این لذّتها به لذّتهای روان و احساس راه می‌یابد، و شعر وصل و هجران بر پایهٔ این‌گونه لذّتها استوار می‌گردد، و از این دریچه به گونه‌ای یکسان به مناظر طبیعی و لذّتهای ظاهری و باطنی می‌نگرد.

أَجْنَتْ لَكَ الوَجْدَ أَغْـصانٌ وَكُـثْبانُ ‎ ‎ ‎ ‎ فِــيهِنَّ نَــوْعانِ تُـفّاحٌ وَرُمّــانُ
وَفَــوقَ ذَيْــنِكَ أَعــنابٌ مُــهَدَّلَةٌ ‎ ‎ ‎ ‎ سُــودٌ لَهُــنَّ مِــنَ الظَّـلْماءِ أَلْوانُ
وَتَحْتَ هَــاتَيكَ عُــنّابٌ تَـلُوحُ بِـهِ ‎ ‎ ‎ ‎ أَطْــرافــهِنَّ قُلوبُ القَــومِ قِـنْوانُ

---

۱. دیوان أبی الطیّب المتنبّی، ص ۱۶۶. ۲. همان، ص ۳۰۹.

غُصُونُ بانٍ عَلَيهَا الدَّهْرَ فَاكِهَةٌ   وَمَا الفَواكِهُ مِمَّا يَحْمِلُ البَانُ
وَنَرجِسٌ باتَ سارِي الطلِّ يَضْرِبُهُ   وَأُقحُوان مُنيرُ النُّورِ رَيّانُ
أُلِّفْنَ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ طَيِّبٍ حَسَنٍ   فَهُنَّ فَاكِهَةٌ شَتَّى وَرَيْحَانُ[1]

شاخه‌های درخت سیب و انار و توده‌های گردآمده از ریگ برایت شادمانی به ارمغان آورد.

بالای این شاخه‌ها و تودهای ریگ انگورهای فروهشتهٔ سیاهی قرار دارد که از تاریکی رنگارنگ می‌شود.

و در زیر آنها عنّابها می‌درخشند و دلهای مردمان گرداگرد آن به سان خوشه‌ای است.

شاخه‌هایی که همواره میوه بر آنها نمایان است، و آنچه که درخت بان بر می‌گیرد، میوه نیست.

و گل نرگسی که شبنم شبانه بر آن نشسته و گل بابونه‌ای که شکوفا و سیراب شده است.

هر چیز نیکو و پاکی در آن گرد آمده: میوه‌های گوناگون و ریحان.

وَرِياضٍ تُخايِلُ الأَرْضُ فِيهَا   خُيَلاءَ الفَتاةِ فِي الأَبْرادِ
وَمَنْظَرٌ مُعْجِبٌ تَحِيَّةُ أَنْفٍ   رِيحُهَا رِيحُ طَيِّبِ الأَوْلادِ[2]

چه بسیار باغهایی که زمین در آن چونان دختران جوانِ خودپسند در جامه‌های خویش، فخر می‌فروشند.

چشم‌اندازی شگفت که بوی خوش آن مشام را می‌نوازد؛ بویی خوش همچون بوی خوش نوزادان.

---

۱. دیوان ابن الرومی، ج ۳، ص ۳۶۹.
۲. همان، ج ۱، صص ۴۳۷ ـ ۴۳۸.

لَولا فَوَاكِهُ أَيْـلُولٍ إذَا اجْـتَمَعَتْ مِنْ كُلِّ نَـوْعٍ وَرَقَّ الْجَـوُّ وَالْمَـاءُ

إذاً لَمَا حَفَلَتْ نَفْسِي مَتَى اشْتَمَلَتْ عَـلَيَّ هَـائِلَةُ الجَـالَيْنِ غَـبْرَاءُ[۱]

اگر میوه‌های ماه ایلول از هر گونه‌ای گرد نیامده بود، و آب و هوا گوارا و دلپذیر نبود،
کناره‌های آن گور خاک‌آلود هراس‌انگیز را که مرا در بر گرفته است، برایم مهم نبود.

زنان در قطعهٔ نخستین شاخه‌ها و توده‌های ریگ‌اند و میوهٔ ایشان سیب و انار و عنّاب و نرگس و بابونه. باغ در قطعهٔ دوم دختران جوانی است که در لباسهای خود فخر می‌فروشند و بوی آن بوی خوش نوزاد است. میوه‌ها در قطعهٔ سوم همراه با لطافت آب و هوا همان زندگی است، که اگر نبودند هیچ گاه از مرگ باکی نبود و زندگی را کسی دوست نمی‌داشت.

اینچنین لذّتها در تن و جان شاعر در هم می‌آمیزد و طبیعت زیبا و لذّتهای خوشگوار آن یکی می‌شود، و هریک از آن دو به گونه‌ای یکسان ژرفا می‌یابند. این همان دنیای ابن‌رومی است که هم به لایه‌های رویین زندگی و هم به لایه‌های زیرین آن، یعنی لذّتهای طبیعی و لذّتهای دنیوی سخت علاقه‌مند و آزمند است.

ما با ابوالعلاء معرّی به دنیای ناخجسته‌ای راه می‌یابیم که سراسر ستم، فریب، بدی، دورویی، ناامیدی و تاریکی است. در این دنیا زندگی ما را می‌فریبد و ما در دنیایی زندگی می‌کنیم که هیچ خیر و صلاحی در آن نیست و نه به گذشته‌اش امیدی است و نه به آینده‌اش:

---

۱. دیوان ابن الرومی، ج ۱، ص ۱۵.

ظُلمُ الحَمامَةِ فِي الدُّنيا وَإنْ حُسِبَتْ فِي الصَّالِحاتِ كَظُلمِ الصَّقْرِ وَالبازِ[1]

ستم کبوتر در دنیا، هرچند که از صالحان پنداشته شود، همچون ستم شاهین و باز است.

سَجايا كُلُّها غَدْرٌ وَخُبْثٌ تَوارَثَها أُناسٌ عَن أُناسِ

يُغادِرُ غابَه الضِّرغامُ كَيْما يُنازِعُ ظَبيَ رَمْلٍ فِي كِناسِ[2]

خلق و خویها همه فریب و ناپاکی است که مردم از یکدیگر به ارث می‌برند.

شیر بیشه‌اش را ترک می‌کند تا با آهوی دشت در لانه‌اش بستیزد.

شَقينا بِدُنيانا عَلى طُولِ وُدِّها فَدونَكَ مارِسْها حَياتَكَ واشقَها

وَلاتُظْهِرَنَّ الزُّهدَ فِيها فَكُلُّنا شَهِيدٌ بِأنَّ القَلبَ يُضمِرُ عِشقَها[3]

دنیا با وجود دوستی دیرینه‌اش ما را نگون‌بخت کرد؛ پس تو به چیزی غیر از آن در زندگی‌ات بپرداز و آن را نگون‌بخت کن.

و تو در این دنیا زهدنمایی مکن؛ زیرا همهٔ ما گواهیم که عشق به دنیا در دلها نهان است.

تُنازِعُ فِي الدُّنيا سِواكَ وَ ما لَهُ وَلا لَكَ شَيْءٌ فِي الحَقِيقَةِ فِيهَا

وَلَمْ تَحظَ فِي ذاكَ النِّزاعِ بِطائِلٍ فَمُتَّفِقُوهَا مِثلُ مُخْتَلِفِيهَا[4]

با غیر خود در دنیا می‌ستیزی در حالی که در حقیقت هیچ چیز در این دنیا نه برای اوست و نه برای تو.

---

۱. لزوم ما لایلزم، ج ۲، ص ۸۴۲

۲. همان، ج ۲، ص ۹۲۱.

۳. همان، ج ۲، ص ۱۱۲۳.

۴. همان، ج ۳، ص ۱۶۷۵.

تو در این ستیز بهره‌ای نداشتی، و آنان که با این دنیا سازگارند چونان کسانی‌اند که با آن نمی‌سازند.

ما این‌گونه، طعم و فضا و نشان و ویژگیهای هر یک از این دنیاها را در می‌یابیم. البته افقهای این دنیاها از جنبهٔ گستردگی و یا تنگی، و بلندی و پستی با هم یکسان نیستند و هر یک از آنها از خصوصیات و ویژگیهای صاحبش برخوردار است.

همهٔ آنچه که در اینجا وجود دارد این است که شاعران عرب (متنبّی، ابن‌رومی و ابوالعلاء معرّی) در بیشتر جایها فلسفهٔ احساسی خویش را در قالبهای فکری برای ما به تصویر می‌کشند و آنها را به صورت قاعده‌هایی در چند بیت عرضه می‌دارند، ولی تاگور، خیّام و توماس هاردی دنیای خویش را در احساسات و تصاویر جزئی برای ما به نمایش گذاردند؛ احساسات و تصاویری که از طریق آنها می‌توان به دنیای زندهٔ احساسی راه یافت، و این مسئله به شیوهٔ پرداختن به موضوع و بحث پیرامون آن بستگی دارد و تفصیل این مطلب به هنگام سخن از ارزشهای بیانی در کار ادبی خواهد آمد.

امّا نشان شخصیت در هر حال در جای‌جای آن آشکار است.

نشان شخصیت ویژگی نخست هر ادیب با اصالتی است، و این نشان تنها به داشتن نگاهی احساسی به هستی و زندگی محدود نمی‌شود، بلکه چگونگی پرداختن به موضوع، یعنی شیوه و اسلوب آن و نیز خود تعبیر و بیان و گزینش الفاظ و واژگان را هم در آن موضوع در بر می‌گیرد. امّا ما در اینجا مجال پرداختن به ویژگیهای تعبیری را نداریم و در جای خود پیرامون این موضوع سخن خواهیم گفت.

همان‌گونه که پیشتر گفتیم هر انسانی در حقیقت دارای نشان و هویت

خاص خویش است، ولی ممکن است این ویژگیِ انحصاری گاهی در اثر تقلید از میان برود، و یا اینکه چنان کم‌رنگ و ضعیف باشد که در لابه‌لای ویژگیها و نشانه‌های عمومی گم شود. در چنین حالتی کار ادبی خاص‌ترین ارزش احساسی خود را از دست می‌دهد.

اینکه ادیب دارای نشان خاص خود است با همسخنی او با دیگران در تعارض نیست. زیرا در اینجا قدر مشترکی از احساسات ژرف انسانی در میان است. افزون بر اینکه بسیاری نیز توانایی این را دارند که از سرشت و طبیعت خود بالاتر روند و فراتر از خویش را نیز ببینند. از ویژگیهای ادبیات زنده این است که ما بتوانیم از آن تأثیر بپذیریم، گرچه در جایگاهی فراتر از احساسات خاص ما قرار داشته باشد. این ادبیات می‌تواند ما را برای لحظاتی به سوی خودش بالا برد و از بند لحظهٔ اکنون در زندگی خویش برهاند، و ما را به چشمهٔ زندگی جاری در آن سوی لحظات یگانه و رویدادهای محدود برساند، و به عمر ما و اندوخته‌های ویژهٔ ما در زندگی بیفزاید و چشم‌اندازها و افقهای دورتر و گسترده‌تری از زندگی افراد در برهه‌ای از زمان را در برابر دیدگانمان قرار دهد.

شاید با این سخن به ارزش بزرگ احساسی در کار ادبی رسیده باشیم. ادیب بزرگ از پیشروان قافلهٔ بشریت است که پیشتر در راه گام نهاده و برای انسانها راه را روشن نموده است، و هیچ گاه این راه میان او و بشریت جدایی نیفکنده است. ادیب فرستاده‌ای از فرستادگان زندگی به سوی دیگر مردمانی است که همچون او از «حق ارتباط» برخوردار نیستند. او از زوایای پنهان زندگی آگاهیهایی به دست می‌آورد که دیگران از آن بی‌خبرند. او این زوایای پنهان را در ژرفنای وجود خود، به دور از شرایط و موقعیتها و محدودیتهای زمانی آن چنان حسّ می‌کند که گویی برای نخستین بار از سرچشمهٔ اصیل خود جوشیده

است، و چنان است که گویی بی‌هیچ وقفه‌ای به رودخانهٔ بلند و پهناور خود سرازیر می‌شود.

وظیفهٔ ادیب آن است که راههای میان ما و میان این چشمه را به اندازهٔ توان بگشاید، و ارزش بزرگ ادیب با توجّه به میزان ارتباط او با این چشمه از فراسوی سدّها و موانع سنجیده می‌شود.

برخی از ادیبان با این چشمهٔ بزرگ پیوندی همیشگی دارند. اینان ادیبان بزرگ‌اند، و برخی هم به این چشمه نزدیک می‌شوند و چند قطره‌ای از آن با شتاب برمی‌گیرند و آن‌گاه سدّی میان ایشان و چشمه پدید می‌آید و اینان در آن سوی سدّ می‌ایستند تا شاید چند قطره‌ای بیشتر نصیبشان شود. اینان همان افرادی هستند که از ویژگی خاصی برخوردارند، هرچند که در این ویژگی با یکدیگر متفاوت‌اند.

از این سخن آشکار می‌شود که شاعری همچون تاگور در بلندای این قلّه ایستاده است؛ چرا که وی با این چشمهٔ بزرگ پیوندی همیشگی دارد، و همهٔ جزئیات زندگی‌اش با آن سوی حجابها و پرده‌ها در ارتباط است، و راههای ارتباطی میان او و مادرِ هستی همواره گشوده است. او می‌تواند همواره از طریق خاطره‌ای جزئی و محدود به زمانی معیّن، ما را به احساس کلّی در بارهٔ پیوند بزرگ خویش با زندگی رهنمون شود، و این ویژگی تنها در شمار بسیار اندکی از شاعران به چشم می‌خورد.

بسیاری از شاعران ـ حتّی شاعران نابغه ـ می‌توانند احساس خود را از لحظات جزئی و حالات روحی به گونه‌ای نیرومند به ما منتقل کنند و آن را همچون چشمه‌ای جوشان در احساس ما جاری سازند، و ما را به دنیای خویش برند تا با احساساتشان همراه شویم، چنان که گویی با این احساسات زندگی

می‌کنیم. این شاعران همچنین می‌توانند گاهی ما را به ازل و ابد پیوند دهند، امّا هر لحظه نزد این گروه از شاعران از لحظه‌ای دیگر جداست، و هر حالت احساسی واحدی قائم به ذات خویش است، و لحظاتِ ارتباط اینان با هستیِ بزرگ محدود است، و شاعران بزرگ به طور کلّی در ادبیات تازی کهن و معاصر از این گروه به شمار می‌روند.

تفاوت میان این دو جایگاه آن است که در دنیای تاگور و همتایان کم‌نظیر او هر لحظه جزئی جدایی‌ناپذیر از کلّ بزرگ است، و اوست که ما را به آرامی از نقطهٔ محدود آغازین به دنیای مطلق ورای زمان و مکان هدایت می‌کند. پس در هر لحظهٔ احساسی، نسبت به سرتاسر هستی و نسبت به ارتباط آدمی با این هستی بزرگ، احساسی وجود دارد، امّا هر لحظه در دنیای دیگران لحظهٔ یگانهٔ نیرومند و سرشاری است، ولی این لحظه با دیگر لحظه‌ها هیچ پیوندی ندارد، چنان که گویی این لحظه سفری به بخشی از هستی است که از این بخش فراتر نمی‌رود، و گاهی ما می‌توانیم هستیهای خاص آنان را به هنگامی که همهٔ این سفرها را یک‌جا گرد می‌آوریم، ببینیم. این در حالی است که تاگور و همتایان کم‌نظیر او در هر سفر کوچکی ما را تقریباً از سرتاسر هستی آگاه می‌کنند.

تاگور در یکی از سروده‌هایش می‌گوید:

پرندهٔ زرد بر روی شاخه درخت آواز می‌خواند و قلب مرا از شادی به رقص می‌آورد،

ما با هم در یک روستا ساکنیم، و این راز شادمانی هر دو ماست.

دو برّهٔ کوچک نازپروردهٔ این روستا می‌آیند تا در سایهٔ درختان باغِ من چرا کنند،

و چون در میان مزرعهٔ گندم راه خود را گم می‌کنند، من آن دو را در میان

بازوان خویش برمی‌گیرم.

نام روستای ما «خانجانا» است، و به رودخانهٔ ما «انجانا» می‌گویند، نام مرا همه می‌دانند.

امّا نام او، او همان «رانجانا» است.

یک مزرعه میان ما جدایی افکنده است،

زنبورهای عسلی که در باغِ ما جمع می‌شوند، به دنبال یافتن شهد از این باغ به آن باغ می‌روند؛

شکوفه‌های درختان به درون رود می‌ریزد و جریان آب شکوفه‌ها را به جایی که ما آب‌تنی می‌کنیم می‌آورد،

و سبد گلهای خشکیده را از مزارعشان به بازار ما می‌آورند.

نام روستای ما «خانجانا» است، و به رودخانهٔ ما «انجانا» می‌گویند، نام مرا همه می‌دانند،

امّا نام او، او همان «رانجانا» است

راهی که به سوی خانهٔ او می‌رود در روزهای بهاری آکنده از بوی خوش گلهای «مانجو» است؛

آن هنگام که دانه‌های پنبهٔ ایشان می‌رسد و وقت چیدن آنها می‌شود، شاهدانه‌ها در مزارع ما شکوفه می‌زند،

ستارگانی که به آلونکهای آنان لبخند می‌زنند برای ما نیز همان نگاه درخشان را به ارمغان می‌آورند،

و بارانی که حوضهای آنان را پر آب می‌کند جنگلهای «کادام» ما را جان تازه‌ای می‌بخشد.

نام روستای ما «خانجانا» است، و به رودخانهٔ ما «انجانا» می‌گویند، نام مرا

همه می‌دانند،
امّا نام او، او همان «رانجانا» است.

این قطعه‌ای از غزلی است که بیانگر احساس شاعر در لحظه‌ای محدود از زمان است، ولی ما کجاییم؟ ما با طبیعتیم، همهٔ طبیعت: پرندهٔ زردی که روی شاخهٔ درخت آواز می‌خواند، دو برّهٔ نازپرورده و سر به زیر، سایه، رودخانه، زنبور عسل، شهد گل، گلهای خشکیده، جنگلهای کادام، آلونک و روستا.

مهم گردآوری این تصویرها در یک‌جا نیست، مهم جاری شدن خود او از این تصویرها و منظره‌هاست. مهم آمیزش احساس شاعر با احساس رودخانه و روستا و معشوقه‌اش و دو برّهٔ نازپروردهٔ روستا، و پرندهٔ زرد زیباست، افزون بر اینکه این احساس شیرین پیوند مستقیم با معشوقه و طبیعت، همه و همه در یک لحظه روی می‌دهد، و این پیوندهای بزرگ در هم تنیدهٔ جاری بدون هیچ گونه آگاهی و توجّه میان او و همهٔ هستی در یک لحظه است، و این‌گونه ما را به طبیعت و فرزندان طبیعت پیوند می‌دهد؛ پیوندی از سرِ دوستی، مهربانی و دلسوزی، و خالی از هرگونه سختی، قید و بند و تشریفات، در جایی که همهٔ فرزندان طبیعت برای او وظیفهٔ فرستادهٔ امین را در میان دلداگان بر عهده دارند و در جایی که همه با یک آهنگ زیبا همنوا می‌شوند.

نام روستای ما «خانجانا» است، و به رودخانهٔ ما «انجانا» می‌گویند، و نام مرا همه می‌دانند، امّا نام او، او همان «رانجانا» است ... حتّی نامها هم به یکدیگر نزدیکند و موسیقی شیرین و آرام و دیرپایی میان آنها در جریان است، و تو گویی که آنها همه نغمه‌هایی هم‌آوا در آهنگی شیرین و جاری‌اند.

تاگور در پاره‌ای دیگر از سروده‌هایش می‌گوید:

بر بالای شالیزارهای سبز و زرد، ابرهای پاییزی پراکنده‌اند و پرتو خورشیدِ خیره‌کننده آن ابرها را دنبال می‌کند؛
زنبور عسل که از لذّتِ نورِ آفتاب سرمست شده بود، نوشیدن شهد گلها را از یاد برد و ناهشیارانه از خود طنینی سر داد، و مرغابی در جزر آب رودخانه با شادی بی‌پایانی شنا می‌کند.
دوست من! مگذار کسی در این بامداد راهِ خانه پیش گیرد،
مگذار کسی سرِ کار خود رود؛
بیایید پیش از طوفان به آسمان آبی یورش بریم و شتابان فضا را به یغما بریم.
خنده‌ها در فضای خالی شناورند، همچون کف روی رودخانه به هنگام خروشان شدن آب؛
همراهان من! بیایید این بامداد را خرج ترانه‌ای ساده کنیم.

ما در اینجا نیز کودکانی را همراه با دیگر فرزندان طبیعت در آن عروسی ساده و بی قید و بندی نظاره گریم که مادر مهربان طبیعت آن را برای این سو و آن سو دویدن و شادمانی از ژرفای دل تدارک دیده است. شادی ... آن شادی بی‌قید و بند که به هنگام رهایی خود به خود در جان می‌جوشد، و پس از آن، خنده‌ها در فضای خالی همچون کف روی رودخانه به هنگام خروشان شدن آن، شناور می‌شوند: مگذار کسی در این بامداد راه خانهٔ خویش گیرد؛ مگذار کسی سرِ کار خویش رود. امروز روز خانه‌نشینی و روز برآوردن نیازهای زندگانی نیست، بلکه روز شادی و شادمانی در عروسی زندگی است.

لازم نیست شاعر ما را از طریق به نمایش گذاردن دیدنیهای طبیعت به هستی بزرگ برساند. تاگور در پاره‌ای از سروده‌هایش که در فصل پیشین

آوردیم، آن گونه که در اینجا به دیدنیهای طبیعت پرداخته، نمی‌پردازد، و اگر هم در بخشهایی از آن از دیدنیهای طبیعت سخن گفته، فضای سروده با آن تغییر نکرده است. امّا او از تجربه‌های کوچکی همچون: دیدنیهای بازار و داد و ستد در آن، بازگشت از بازار در حالی که سود کرده است، و استقبال از پرداخت باج به نگهبان و راهبان، و بخشش به گدا، و نا امیدنکردن راهزن با دادن باقی آنچه نزد خویش داشت، و سرانجام رسیدن به خانه با دستان خالی، و استقبالی که از او در آستانهٔ در می‌شود، همچون گنجشکی هراسان، و احساس اینکه همواره چیزی دارد که آن را ببخشد، ... یاد می‌کند و ما را از طریق این تجربه‌های کوچک و محدود به احساسی فراگیر و نامحدود منتقل می‌کند. در اینجا اندوخته‌ای ذخیره شده، و او در آنچه می‌بخشد زیانی نمی‌بیند؛ او از بازار زندگی می‌گیرد و به فرزندان زندگی می‌دهد، و پس از رفتن و از دست دادن، «هنوز چیز زیادی برایش مانده است». در آنجا احساسی در ورای لحظه‌های کوچک و جزئی در جریان است؛ احساسی فراگیر دربارهٔ موضوعی بزرگ در آن سوی جزئیات.

شاعر برای ما از این موضوع بزرگ چیزی نگفته است، ولی ما را از فضایی که با تجربه‌های کوچک محدود شده است، از گذرگاههای پنهانی به فضای آزاد و رهای آن سوی مرزها و قید و بندها رهنمون شده است، و این حقیقت بزرگ را به احساس ما الهام می‌کند، بی آنکه ذهن ما را درگیر فهم آن کند، و در پایان جانهای ما را از خرسندی، بخشندگی، دارندگی و بسندگی لبریز می‌سازد.

او در قطعهٔ زیر نیز همین‌گونه رفتار می‌کند:

چرا چراغ خاموش شد؟

من آن را با جامهٔ خویش پوشاندم تا از باد در امانش دارم. زین رو چراغ

خاموش گشت!

چرا شکوفه پژمرد؟

من آن را با اشتیاق عاشق به سینه‌ام فشردم؛ زین رو شکوفه پژمرد.

چرا جویبار خشکید؟

من در مسیر آب برای خود برکه‌ای ساختم تا خود به تنهایی از آن بهره گیرم؛

زین رو جویبار خشکید.

چرا ساز کوک نیست؟

من خواستم با آن آهنگی فراتر از توانش بنوازم؛ زین رو آن ساز کوک نیست.

اینها مشاهدات جزئی وکوچک‌اند، امّا آن احساس عامی که با پایان یافتن این قطعه ما را فرا می‌گیرد، چیست؟ آن احساس بخشندگی بی چون و چرا از همه به همه، و احساس سبکی و نرمی در برخورد با زندگی، و احساس کوچک شمردن دارایی و مال‌اندوزی و بازداشتن آن از دیگران است!

شاعر از این موضوع و از موضوع دیگری از این دست سخن نگفته است، ولی از قلبش احساسی جوشان جریان یافته و به احساس ما رسیده است، و این جزئیات محدود ما را به فضایی دوردست و نامحدود می‌برد.

البته لزومی ندارد که همهٔ شیوه‌های احساس دربارهٔ هستی و زندگی همچون احساس تاگور احساسی شاد و خوگیر، و از بخشندگیِ همراه و درآمیخته با زندگی برخوردار باشد؛ چراکه این شیوه شیوهٔ خاصی است، و برای پیوند با هستی شیوه‌های گوناگون و راههای بسیاری وجود دارد.

برای نمونه می‌توان به جامعهٔ[1] ابن‌داود در عهد قدیم اشاره کرد. نگاه به هستی

۱. جامعه: کتاب بیستمین و از کتب قانونیه است و ظاهراً سلیمان مصنّف آن بوده است (قاموس کتاب مقدّس، ص ۲۷۶).

در این کتاب جز تکرار به ستوه‌آورنده و ناامیدکننده، و جز بیهودگی و باطل بودن هر آنچه که بوده و هست چیزی نیست، ولی احساسی را که نسبت به کلّ هستی دارد به احساس ما منتقل می‌کند؛ چه با آن هم‌آوا باشیم و چه نباشیم، ما را از شکل خاصی از هستی در احساس خویش آگاه می‌کند، همچنان که خود این مسئله را از طریق جزئیاتی که احساس می‌کند، دریافت می‌دارد:

باطلین باطلها، بل باطلین باطلها همگی محض بطالت است ○ انسان را از تمامی اعمالی که در زیر خورشید مشغول است چه فایده است ○ دور می‌رود و دور می‌آید امّا زمین دائماً برقرار است ○ و آفتاب طلوع می‌نماید و خورشید غروب می‌کند و به مکانی که آنجا طلوع نمود می‌شتابد ○ باد به طرف جنوب می‌رود و رفته رفته به سمت شمال دوراً گردش می‌نماید، بلکه باد به دوایرش برمی‌گردد ○ همگی نهرها به دریا جاری می‌شوند، امّا دریا پر نمی‌شود. به مکانی که نهرها از آن جاری شدند به همان جا بار دیگر برمی‌گردند ○ تمامی اشیا به حدّی زحمت می‌کشند که کسی بیان نتوان کرد؛ چشم از دیدن سیر و گوش از شنیدن مملوّ نخواهد شد ○ آنچه که شده است باز همان خواهد شد و آنچه که معمول شد همان به عمل خواهد آمد و در زیر آفتاب هیچ چیز تازه‌ای نیست ○ آیا چیزی هست که به خصوص آن گفته شود ببین که این تازه است هنوز در قدیم‌الایّام که پیش از ما بودند وجود داشت ○ ذکرِ پیشینیان نیست و همچنین نسبت به چیزهای آینده

که واقع می‌شوند با کسانی که بعد می‌آیند ذکری نخواهد بود.[۱]

اینچنین زندگی را آن‌گونه که خود آن را می‌بیند برای ما به تصویر می‌کشد. داستان بسیار خنده‌آور بی‌نتیجه‌ای که هیچ چیز تازه‌ای در آن نیست: باطلین باطلها، بل باطلین باطلها همگی محض بطالت است، و گرفتن باد. او ما را از هستی خاص خویش که ملال و دلزدگی و ناامیدی از گذشته و حال و آینده آن را پوشانده است، آگاه می‌کند، امّا هستی بزرگی که به هر حال سزاوار اندیشه و کاویدن است.

خیّام نیز در رباعیات تکراری،تک‌رنگ، ژرف و گیرای خود ما را به گونه‌ای دیگر با ناامیدی روبرو می‌سازد، و این انسان بینوایی که از تاریکیهای ازل بیرون آمده و گرفتار تاریکیهای ابد شده است، هیچ پرتو نوری در هیچ کجا نمی‌بیند تا در آن نور راه خود را بیابد، امّا با این حال مسئله‌ای را برای ما پیش می‌کشد که نه تنها ذهن را بلکه احساس را پر می‌کند و جان و وجدان آدمی را فرا می‌گیرد.

توماس هاردی نیز ما را با دنیای یأس و ناامیدی که هیچ امیدی در آن نیست و هیچ چیز به انسان دلداری نمی‌دهد، روبرو می‌کند؛ دنیایی که در آن سرنوشت، آدمی را به سخره می‌گیرد، و او آن را با احساسات و مشاهدات خویش در می‌یابد.[۲]

---

۱. کتاب مقدّس، عهد عتیق و عهد جدید، ص ۱۱۷۸.

۲. نویسنده نه با آنچه از جامعه نقل شد، و نه با خیّام و هاردی در چگونگی احساس در برابر هستی و زندگی هم‌آوا نیست. تأثیرپذیری وی از دیدگاه گسترده، روشن و زندگی‌بخش و بانشاط و نورانی اسلام او را از شرّ این تاریکیها و منفی‌نگریها و ناامیدیها رهانیده است،

←

ما می‌توانیم نمونه‌های دیگری نیز ارائه کنیم، امّا پس از آنچه مطرح شد، نیازی به آن نیست. مهم این است که بدانیم شاعر ما را از جزئیات و لحظات محدود زندگی خویش به محیطی بزرگ و فراگیر می‌برد، نه اینکه از طریق فکر و اندیشه به‌کمک جزئیات، قاعده‌ای کلّی بسازد ـ همچنان که برخی از شاعران معاصر چنین می‌کنند ـ بلکه از طریق احساس ما را در گذرگاهی پنهان از آن سوی جزئیات به یک کلّ فراگیر راهنمایی کند.

بنابر این، اگر شاعری تنها توانست اندکی از شکوه هستی و یا لحظاتی نیرومند و ژرف و سرشار در جان و احساس خویش را به ما ببخشد، ما نباید او را از این ویژگی که شاعری ممتاز و برجسته است محروم سازیم، البته او به همین اندازه شاعر بزرگی نخواهد بود، و در میان شاعران تازی متنبّی، معرّی و ابن‌رومی از این‌گونه شاعران‌اند.

با توجّه به آنچه گفته شد، شاید از ویژگی سوم بی‌نیاز باشیم، امّا بد نیست در این باره اندکی سخن گوییم. این ویژگی صداقت است. شاعر هیچ‌گاه نشان خاصّ خود را به دست نخواهد آورد، و هیچ‌گاه ما را به هستی بزرگ نخواهد رساند، مگر آنکه صادق باشد، و البته منظور ما از صداقت، صداقت واقعی که از مباحث اخلاقی به شمار می‌رود نیست، بلکه منظور ما برخورداری از احساس راستین دربارهٔ زندگی و برخورداری از تأثیرپذیری راستین از احساسات است، و این یعنی صداقت هنری.



ولی این نمونه‌ها را در واقع از آن رو که در جهان ادبیات وجود دارد ذکر می‌کند. دیدگاه اسلامی دربارهٔ هستی و زندگی شایستهٔ آن است که ادبیاتی گسترده‌تر با دورنمایی وسیعتر و چشم‌اندازی والاتر پدید آورد (س).

ما حق آگاهی یافتن از درون ادیب را نداریم، ولی در عین حال از طریق تعبیر و بیان او، از ابزار درک صداقت هنری وی در کارش برخورداریم. در این باره گفتار احمد شوقی را در شعر «قصر اَنَس الوجود» مثال می‌آوریم:

قِفْ بِتِلْكَ القُصُورِ فِي اليَمِّ غَرْقَى　　مُمْسِكاً بَعضُها مِنَ الذُّعْرِ بَعْضا

كَعَذَارَى أَخْفَينَ فِي الماءِ بَضّاً　　سابِحاتٍ بِه وَ أَبْدَينَ بَضّا[1]

درنگ کن در آن کاخها که در دریا غرق شده‌اند و برخی از ترس برخی دیگر را در بر گرفته‌اند،

چونان دوشیزگانی که هنگام شنا پاره‌ای از بدن نرم و لطیف خود را در آب پنهان می‌کنند و پاره‌ای دیگر را آشکار می‌سازند.

هر بیتی به تنهایی تصویری زیبا و هماهنگ را نشان می‌دهد، امّا هر دو با هم از یک آشفتگی در احساس و یا یک مکر و ریا در همین احساس پرده برمی‌دارد. از این رو هنگامی که بیت نخست را از نظر می‌گذرانیم:

درنگ کن در آن کاخها که در دریا غرق شده‌اند و برخی از ترس برخی دیگر را دربرگرفته‌اند،

خود را در برابر صحنهٔ غرق شدن می‌یابیم؛ صحنهٔ غرق شدن کسانی که از ترس همدیگر را می‌گیرند، و شاعر در این میان صحنه‌ای که حزن و اندوه را در ما برمی‌انگیزد به تصویر می‌کشد؛ صحنه‌ای که نیستی و هلاکتی که هر آن انتظار آن می‌رود بر آن سایه افکنده است، و ما احساس می‌کنیم که این همان چیزی است که بر جان شاعر تأثیر گذارده و این تجربهٔ احساسی، او را اندوهگین

۱. الشوقیات، ج ۲، ص ۵۲.

ساخته است، امّا بناگاه ما را از این صحنه که همچنان در برابر دیدگان ماست و ما آن را می‌بینیم به صحنه‌ای دیگر منتقل می‌کند و می‌گوید:

چونان دوشیزگانی که هنگام شنا پاره‌ای از بدن نرم و لطیف خود را در آب پنهان می‌کنند و پاره‌ای دیگر را آشکار می‌سازند.

پس کدام احساس، رهایی و سبکی و شادمانی صحنهٔ دوشیزگان را به شاعر الهام بخشیده است؛ دوشیزگانی که شناکنان پاره‌ای از بدن نرم و لطیف خود را زیر آب پنهان می‌سازند و پاره‌ای دیگر را آشکار می‌کنند؟

اینجا سایه‌ای است که با سایهٔ نخستین سازگار نیست، و اینجا تأثیرپذیری احساسی با آنچه در صحنهٔ نخست وجود داشت، مغایرت دارد. پس در این میان جان شاعر از کدام یک از این دو تأثیر پذیرفته است؟ درست‌ترین تفسیری که می‌توان پیش کشید این است که هیچ یک از این دو صحنه بر شاعر تأثیر نگذارده است، و شعر او تنها صورتی لفظی است که هیچ بهره و اندوخته‌ای از احساس ندارد، و تجربهٔ احساسی در اینجا همان‌گونه که از لابه‌لای این تعبیر آشکار می‌شود، فریب و ریایی بیش نیست.

هنگامی که ابن‌معتزّ (۲۴۹ ـ ۲۹۶ هـ.) در توصیف بهار می‌گوید:

أُنظُرْ إِلَيهِ كَزَورَقٍ مِن فِضَّةٍ قَدْ أَثْقَلَتْهُ حُمُولَةٌ مِنْ عَنْبَرِ[1]

به بهار بنگر که همچون قایقی از نقره است و باری از عنبر آن را سنگین کرده است.

شعر او از صداقت ارتباط با هستی خالی است؛ زیرا از دیدن با چشم فراتر

---

۱. دیوان عبدالله بن المعتز، ص ۳۱۳.

نمی‌رود و به هیچ یک از دیدنیهای احساسی از مناظر ماه و آسمان و طبیعت که در آن سوی دیدن ظاهری است، اشاره‌ای نمی‌کند. این شعر شکلی بی‌روح و خالی از الهام است، و هیچ سایه‌ای در احساس و عاطفه ندارد.

ویژگی خاص در احساس، میزان ژرفایی و فراگیری در ارتباط با هستی و زندگی، و درستی احساس و صداقتِ ارتباط از خاص‌ترین ارزشهای احساسی در کار ادبی به شمار می‌روند، امّا ارزیابی کامل تنها هنگامی امکان‌پذیر خواهد بود که از ارزشهای بیانی نیز سخن به میان آید؛ چرا که ارزشهای احساسی از طریق همین ارزشهای بیانی آشکار می‌گردد، و این مطلبی است که ما پس از این بدان خواهیم پرداخت.

ارزشهای بیانی

نقد تنها در صورتی به تجربهٔ احساسی در کار ادبی ارتباط پیدا می‌کند که صورت لفظی به خود گیرد؛ زیرا رسیدن به این تجربه پیش از شکل‌گیری صورت لفظی ناممکن است، و تنها هنگامی می‌توان دربارهٔ آن تجربه به داوری پرداخت که صورت لفظی آن تجربه از نظر گذرانده شود و حقایق و احساساتی که این صورت به ما منتقل می‌کند بیان‌گردد، و از همین سخن ارزش بیان در کار ادبی نیز دانسته می‌شود.

از واقعیت علمی می‌توان به صورتهای گوناگون تعبیر کرد، بی آنکه دلالت آن کاستی یا فزونی یابد. زیرا وظیفهٔ تعبیر و بیان در علم چیزی جز ادای واقعیت ذهنی و یا معنای مجرّد نیست، امّا واقعیت احساسی این‌گونه نیست؛ چرا که هرگونه تغییری در الفاظ یا ساختار آن و یا در همسازی عبارتها و ترتیب آنها و یا در شیوهٔ پرداختن به موضوع و دنبال کردن آن، همه و همه در

صورت و قالبی که تعبیر و بیان آن را به دیگران منتقل می‌کند نقش دارد، و به دنبال آن در طبیعت، نوع و درجهٔ اثری که در احساسات مخاطبانش باقی می‌گذارد نقش خواهد داشت.

این از آن روست که وظیفهٔ تعبیر و بیان در ادبیات تنها به دلالت معنوی واژگان و عبارتها محدود نمی‌شود، و به این دلالت، عوامل تأثیرگذار دیگری که کامل‌کنندهٔ بیان هنری است، افزوده می‌شود، و این عوامل که بخش بنیادین بیان ادبی است عبارتند از: ضرب‌آهنگ (ایقاع) موسیقایی واژگان و عبارتها، تصویرها و سایه‌هایی که افزون بر معنای ذهنی، با واژگان و عبارتها آمیخته است، و شیوهٔ پرداختن به موضوع و دنبال‌کردن آن یعنی اسلوبی که تجربه‌ها در قالب آن عرضه می‌شود و بر پایهٔ آن واژگان و عبارتها هماهنگی می‌یابد.

همهٔ این عناصر بیانی در کار ادبی با هم نمایان می‌شوند، و دلالت هریک از آنها جز با دیگر عناصر و هماهنگ با آنها کامل نیست، امّا ما در عین حال ناگزیریم که در اینجا از هر یک از آنها به عنوان عنصری یگانه و مستقل که دارای ارزش بیانی خاصی است، سخن گوییم تا بتوانیم ساده‌تر به بیان ارزشهای خاص آنها در زمینهٔ نقد ادبی بپردازیم. افزون بر اینکه از نظر مفهومی هر یک از این ارزشها نیز در وحدتی غیر قابل تجزیه گرد می‌آیند و پس از آن وحدتی بزرگتر که همانا احساس و بیان است، شکل می‌گیرد. همچنین شایسته است این نکته را نیز یادآور شویم که صورتها و سایه‌ها وضرب‌آهنگ، ارزش بیانی لفظی مستقلی از عنصر احساسی نیستند؛ زیرا خیال از این عناصر تأثیر می‌پذیرد و احساس از آنها بهره‌مند و لبریز می‌گردد. امّا با این حال این عناصر را ارزش بیانی می‌نامیم تا تقسیم‌بندی مطالب آسان شود، و الّا اصل سخن این است که همهٔ این ارزشها در کار ادبی، واحد و یگانه‌اند و به‌سختی می‌توان آنها

را از هم جدا کرد.

نخست از واژگان آغاز می‌کنیم:

دلالت واژگان اوّلاً بر معانی ذهنی و ثانیاً بر صورتها و سایه‌های همراه با آنها چگونه است؟

برای پاسخ به این پرسش باید به دنیای دور دست ناشناخته‌های تاریخ بشری سفر کنیم و در برابر انسان نخستین بایستیم؛ انسانی که از زبان جز اندوخته و بهره‌ای ناچیز نداشته است، و این اندوخته و بهره چه بسا تنها واژگانی مفرد بوده است که هر یک از آنها به شیء، حالت و یا حرکتی اشاره می‌کرده است، و اندوختهٔ بزرگی را در خود داشته است که جز با عبارتهایی کامل نمی‌توان آن را بیان کرد.

عوامل تأثیرگذار حسّی مشخّصی بر انسان نخستین واقع می‌شود و او نیز به این عوامل پاسخ معیّنی می‌دهد: ماری او را نیش می‌زند، و او از نیش مار درد شدید و گزنده‌ای حسّ می‌کند. او از درد به خود می‌پیچد و داد و فریادهای مبهم سر می‌دهد، عضلات صورتش را در هم می‌کشد، چهره‌اش دگرگون می‌شود، و به تمام اینها تنها با یک واژه و یا واژگان مفردبریده‌بریده اشاره می‌کند، و این‌گونه تجربهٔ حسّی خویش را که سراسرِ وجودش را به لرزه انداخته به تصویر می‌کشد. دیگران او را می‌بینند ولی نمی‌توانند عبارتهای کاملی بیابند که مشاهدات خود را از رفتار و گفتار او توصیف کنند، امّا بدون شک ـ و پس از تکرار این گونه رفتارها و گفتارها ـ آنان درد و رنج او را درک می‌کنند و مفهوم به خود پیچیدنها، فریادها، و چهره در هم کشیدنهای وی را درمی‌یابند، و چه بسا بتوانند این درک خود را به دیگرانی که این صحنه را ندیده‌اند از طریق نمایش دوبارهٔ این حرکتها و فریادها، همراه با برخی از واژگانی که از وی شنیده

و یا پیش خود از نو ساخته، منتقل کنند.

مثالی دیگر: تشنگی، انسانِ نخستین را تا دم مرگ می‌برد. آن‌گاه وی به یک‌باره جویبار آب گوارایی می‌بیند، و از آن می‌نوشد تا سیراب شود. او با نوشیدن آب پس از تلاش برای یافتنش احساس آرامش می‌کند، چهره‌اش گشاده می‌شود، شادمانی و اطمینان در او راه می‌یابد، و چون این تجربه بار دیگر برای او تکرار شود، پیش از نوشیدن آب چهره‌اش گشاده خواهد شد؛ زیرا به محض دیدن جویبار همان آرامشی به او دست می‌دهد که او بار نخست پس از نوشیدن آب احساس کرد. او چه بسا بخواهد دیگران را از این جویبار آگاه کند. از همین رو، از دور به آن اشاره می‌کند و گاه این اشاره را با واژه‌ای همراه با رفتار خود و حرکات چهره‌اش می‌آمیزد که به سیراب شدنش و آرامشی که پس از آن به او دست می‌دهد، دلالت دارد. او این‌گونه منظور خود را به دیگران می‌فهماند، و اینچنین دهها، صدها و هزاران تجربه برای وی به دست می‌آید.

راستی، چندین عصر و دوره سپری شد تا این انسان توانست از رمزهای کوتاه و مبهم، عبارتهای کاملی بسازد که بیانگر مشاهدات و احساسات و مفاهیم او باشد؟ و اساساً چندین عصر و دوره سپری شد تا میان گروهی از انسانها اصطلاحی دالّ بر آن رمزهای مفرد وضع گردد؟ جز خدا هیچ کس نمی‌داند چند عصر و دوره سپری شده است.

آنچه در این میان اهمّیت دارد این است که ما هم‌اینک از راه معنای این واژگان چیزی را حدس بزنیم.

به احتمال قوی در آوای واژگانِ نخستین چیزی بوده است؛ زیرا آوایی که از مخارج حروف بر می‌خیزد با مشاهدات و حالتهایی که واژگان بر آنها دلالت می‌کند، ارتباط دارد. البته ممکن است ما امروزه به این ویژگی در همهٔ واژگان

در تمامی زبانهای دنیا پی نبریم؛ چه آنکه در این میان عوامل دیگری نیز پیدا شده است، افزون بر اینکه دلالت هر واژه‌ای آن‌گونه که در لحظهٔ نخست بوده باقی نمانده است، و شمار بسیار زیادی از واژگان در طول دورانهای گوناگون دلالتهای مختلفی را پذیرفته‌اند، به گونه‌ای که تفاوت معنایی آنها گاه به حدّی می‌رسد که در معنایی عکس معنای نخستین به کار برده می‌شوند، و گاهی نیز معنای آنها از یک معنای حسّی به یک معنای معنوی، و گاهی هم از طریق مجاز و استعاره به معانی تو در توی دیگری تغییر می‌یابند، امّا هیچ‌یک از این معانی، اصل پیشین را نفی نمی‌کند، و آن اصل عبارت است از اینکه آوای واژه در معنای آن دخالت دارد و بخشی از اصطلاحی به شمار می‌رود که معنای لغوی واژه را به وجود آورده است.

عامل دیگری که پس از این، رفته‌رفته به معنای لغوی واژه و آوای آن افزوده می‌شود تصویر صحنه یا رویدادی است که با کاربرد واژه همراه می‌شود. این تصویر که به خاطره‌ای احساسی تغییر ماهیت می‌دهد، هر گاه که از آن واژه یاد می‌شود، در خیال زنده می‌شود و آوای آن در گوش طنین می‌اندازد.

با افزایش این تجربه‌ها و مشاهدات، انسان از حافظه، خیال و هوش و آگاهی خود بهره گرفت، و بدین ترتیب هرگاه صحنه و یا تجربه‌ای تکرار می‌شد، یک واژه را تکرار می‌کرد. او مشاهدات و تجربه‌های خود را به انواع گوناگون طبقه‌بندی کرد، و برای هر یک از آنها واژهٔ معیّنی را که بر همهٔ آن نوع اطلاق می‌شد، به کار برد، و این‌گونه هر واژه‌ای معنای ذهنی و انتزاعی خود را به دست آورد.

امّا آیا ذهن تا این لحظه توانسته است این معنا را از شرایط و موقعیتهایش، یعنی از خصوصیات و یا به زبان منطق از «مصادیقش» جدا سازد؟ آیا هنگامی

که آدمی واژهٔ «کوه» را به کار می‌برد، در خیال او یک یا چند تصویر از کوهی مشخّص که آن را دیده و یا برای او توصیف شده، نقش می‌بندد و همان کوه را به یاد می‌آورد، و حافظهٔ او صحنه‌هایی را که وی در آنجا به گونه‌های مختلف درک کرده، و تصاویر احساسی که در جان او نشسته و تصویرهایی از موقعیتهای گوناگون که این احساسات را فراگرفته، برای او تکرار نمی‌کند؟

چه کسی از ما می‌تواند واژه ـ هر واژه‌ای ـ را از این موقعیتها و احساساتی که او را در جان خویش همراهی کرده‌اند، جدا سازد؟ همچنان که هیچ یک از ما نمی‌تواند واژگان را از این موقعیتها و احساسات بی‌شماری که در طول نسلهای متمادی در جان دیگران همراه بوده است، جدا کند.

همهٔ سخن در این میان این است که تمامی خاطرات آدمی از یک واژه ممکن است در ذهنش آشکار و نزدیک باشد، امّا خاطرات بشریتی که این واژه را در درازنای تاریخ به کار برده است پنهان و مبهم است و انسان گاهی اصلاً آنها را حسّ نمی‌کند؛ البته این به آن معنی نیست که آن خاطرات از واژه، تا زمانی که به کار می‌رود و زنده است، از میان برود و پاک شود.

با این توضیح فاصلهٔ زیادی که میان مفهوم ذهنی انتزاعی واژه با مفهوم احساسی آن وجود دارد، دانسته می‌شود؛ مفهوم احساسی‌ای که همین مفهوم ذهنی را دربرمی‌گیرد و بدان خاطرات آشکار و مبهم، و آن موقعیتهای گوناگون و احساسات و تصویرهای بی‌شمار را می‌افزاید، همچنان که بدان ضرب‌آهنگ موسیقایی واژه افزوده می‌شود، و این ضرب‌آهنگ همچنان که پیشتر گفتیم بخشی از دلالت واژه به شمار می‌رود، و این بخش به هنگام نخستین کاربرد واژه غالباً مورد توجّه بوده است.

هنگامی که یک دانشمند یا فیلسوف واژه‌ای از این واژگان را به کار می‌برد،

می‌کوشد آن را از همهٔ این موقعیتهای احساسی جدا سازد تا بتواند دلالت ذهنی انتزاعی‌اش را حفظ کند و بدین ترتیب وضوح و ثبوت دلالت واژه را تضمین نماید؛ چرا که معنای انتزاعی واژه ثابت است و مادامی که اصطلاح دگرگون نشود، در طول زمان تغییر نمی‌کند، امّا معنای احساسی متغیّر است؛ زیرا هر روز موقعیت احساسی جدیدی به دست می‌آورد که به اندوختهٔ این واژه افزوده می‌شود، و این موقعیتها تا زمانی که احساسات افراد و نسلهای گوناگونی را که این واژه را به کار می‌برند، درگیر کند و به اندوختهٔ احساسی و تجربه‌های آنان بیفزاید، پایان نمی‌پذیرند.

همچنین دانسته می‌شود که دلالت احساسی واژه در افراد مختلف فرق می‌کند، همچنان که در هر نسلی نیز این تفاوت به چشم می‌خورد. این تفاوت در درجهٔ نخست برخاسته از مشاهدات و تجربه‌هایی است که هر فرد نسبت به دلالت این واژه داشته است، و پس از آن برخاسته از پاسخ و واکنش هر فرد به این مشاهدات و تجربه‌هاست، به گونه‌ای که چون واژه‌ای از میان واژگان یاد شود، میدان برای شیوه‌های بی‌شماری از احساسات و واکنشها گشوده و از حافظه تصویرهایی از این تجربه‌ها و مشاهدات طلب می‌شود.

آشکار است که همهٔ این تصویرها در ذهنِ نخستین واضعان لغت نبوده است؛ زیرا احساسات و اذهان آنان با تجربه‌هایی که ما داشته‌ایم برخورد نداشته است، و از همین رو یک واژه در ذهن آنان یک یا چند تصویر را به نمایش می‌گذاشته است که در هر حال به میزان تجربهٔ آنان در جهان حسّ و خیال محدود می‌شده است.

اینک ببینیم چگونه ادیب واژگان را برای بیان تجربه‌های احساسیِ پنهان خویش به کار می‌گیرد.

گفتیم که تأثیرپذیری از تجربهٔ احساسی پیش از تعبیر و بیان آن است، گرچه برخی می‌گویند: «ما با واژگان می‌اندیشیم» و این بدان معنی است که واژگان نه تنها در هنگام ارتباط با دیگران، بلکه در زمانی که تنها هستیم، مظهر اندیشه‌های ماست؛ یعنی: هیچ اندیشه‌ای در اذهان ما پیش از آنکه آنها را در واژگانمان بسازیم وجود ندارد، و این بدون شک سخن مبالغه‌آمیزی است، که چه بسا تا حدودی بر اندیشه‌ها، یعنی بر مفاهیم ذهنی، منطبق باشد؛ زیرا این مفاهیم تنها در صورتی برای ما آشکار می‌شود و ما آنها را درک می‌کنیم که در قالب واژهٔ مشخّصی ریخته شود. این در حالی است که احساسات و عواطف به گونه‌ای دیگرند، و در اینکه آنها در درون ما پیش از تعبیر و بیان وجود دارند شک و تردیدی نیست. هرچند که وجود آنها در هاله‌ای از ابهام است و درک ذهنی آنها پیش از تعبیر و بیان دشوار است، امّا آنها به هر حال وجود دارند و تأثیر مبهمی که نه پایدار است و نه ضابطه‌مند ایجاد می‌کنند؛ تأثیری که می‌کوشد تا به گونه‌ای محدود در قالب چیزی قابل درک خود را بنمایاند، و ما گاهی آن را با حرکتی ـ به شیوهٔ پدران نخستین خود ـ بیان می‌کنیم، ولی ادیب در بیشتر اوقات تمایل دارد آن را به وسیلهٔ واژگان بیان کند.

گاهی این تأثیرپذیری از برافروختگی و حرارت و اشراق است، به گونه‌ای که احساس ادیب را کاملاً فرا می‌گیرد و او را در حالت شبه‌نشئگی و نیمه‌بی‌هوشی قرار می‌دهد.

این حالت بیشتر گریبانگیر شاعران می‌شود، و آن در لحظه‌های خاص الهام است، و در این هنگام تعبیر لفظی از این حالت احساسی نیمه‌هوشیاری صورت می‌پذیرد؛ یعنی اینکه گزینش واژگان و همسازی آنها با ارادهٔ کاملاً هشیار

صورت نمی‌گیرد، بلکه واژگان و عبارتها یک به یک می‌جهند و با یکدیگر هماهنگ و همساز می‌شوند، چنان که گویی در آرایش آنها اختیاری در کار نبوده است، و خرافهٔ «شیاطین شعر» چه بسا از پیدایش چنین حالتی سرچشمه گرفته است.

شاعرکارش را در چنین حالتهای ناب و یگانه‌ای می‌آفریند، آن گاه به خود می‌آید و از کار خویش در شگفت می‌شود که چگونه توانسته است این عبارتها را کنار هم بچیند. او گاهی چنان به برخی از این عبارتها به دیدهٔ اعجاب می‌نگرد و آن چنان از آنها شگفت‌زده می‌شود که گویی آنها را برای نخستین بار می‌بیند؛ چرا که در بار نخست از آنها آگاهی کاملی نداشته است.

این حالت تنها در شعر به وجود نمی‌آید. گاهی در داستان و حتّی در پژوهش نیز، هنگامی که به سطح شعر برسند، همین حالت رخ می‌دهد. من خود حالتهایی از این دست را بسیار تجربه کرده‌ام، و هنگام نگارش التصویر الفنّی فی القرآن و گاهی هم هنگام نگارش فی ظلال القرآن همین تجربه را داشته‌ام.

اینک باید اندکی درنگ کنیم تا دریابیم چگونه در این حالت کار ادبی شکل می‌گیرد.

اندوخته‌ای از واژگان، تصویرها، سایه‌ها و ضرب‌آهنگهایشان در حافظه یا در «ناخودآگاه» گرد آمده‌اند که هماهنگ و همسو با تأثیرپذیری احساسی در برابر تجربهٔ کنونی سر برمی‌آورند، و در این حالتِ یگانه و ناب، واژگانْ بیشترین تصویرها و سایه‌ها و ضرب‌آهنگهای خود را به کار می‌گیرند تا با تأثیرپذیری احساسی مطابقت کامل و یا بینابینی پیدا کنند؛ چرا که واژگان هرچند هم از سایه‌ها و ضرب‌آهنگها برخوردار باشند، کمتر می‌توانند با توان

و نیروی احساس برابری کنند.

هماهنگی و تناسب تعبیر با احساس، و مطابقت تأثیرپذیری با بار واژگان، و جذب توان و نیروی احساسی در الفاظ، چیزی است که می‌توان آن را به کاری از جنس الهام توصیف کرد.

البته این حالتها در زندگی ادیب به طور کلّی نادر و اندک‌اند، و ادیب در بیشترین حالتهای خود ـ به ویژه در غیر از شعر ـ از آگاهی، تحمّل رنج و سختی، و اختیار بیشتری برای مطابقت میان ارزشهای احساسی و ارزشهای بیانی و برای بهره‌گیری کامل از توان احساسی در راستای تعبیر، برخوردار است.

وظیفهٔ ادیب در این هنگام آن است که برای واژگانْ نظام و روش و فضایی آماده سازد که به این واژگان اجازه دهد بیشترین تصویرها، سایه‌ها و ضرب‌آهنگها را به کار گیرد، و سایه‌ها و ضرب‌آهنگهایش را با فضای احساسی‌ای که می‌خواهد ترسیم کند، هماهنگ نماید. او همچنین نباید به دلالت معانی ذهنی واژگان بسنده کند و گزینش آنها را تنها بر همین پایه استوار سازد، هرچند که در تعبیر و بیان برای اینکه دیگران منظور وی را دریابند، گریزی از این کار نیست. ادیب افزون بر این وظایف باید آن زندگی و حیاتی که واژه از آن برخوردار بود و نخستین بار برای به تصویر کشیدن حالتی زنده به کار گرفته می‌شد، به واژه بازگرداند؛ حالتی که پیش از تبدیل شدن به معنای ذهنی مجرّد برای آن واژه وجود داشت. زیرا رسیدن واژه به حالت انتزاعی بدین معناست که آن واژه مرده است و تنها به رمز و نشانه‌ای تبدیل شده است، و ادیبِ با استعداد کسی است که زندگی و حیات واژه را به آن باز می‌گرداند، و آن را با تصویر و سایه در می‌آمیزد، و حالت و صحنه‌ای را به تصویر می‌کشد.

برشمردن قواعد تفصیلی دقیقتر و باریکتر از این برای به کارگیری واژگان

کار دشواری است. موقعیتهایی که گزینش واژه‌ای و رهاساختن واژه‌ای دیگر را در این چارچوب تعیین می‌کند، بسیار پراکنده و زیاد است و به‌راحتی نمی‌توان آنها را مشخّص کرد؛ در پیشاپیش این موقعیتها چگونگی تجربهٔ احساسی، و طبیعت تأثیرپذیری از آن تجربه در همان فرد، وچگونگی تأثیرپذیری و میزان آن قرار دارد.

در این میان می‌توان مثالهایی پیش کشید تاآشکار کند ما از آثار ادبی‌ای که ارزیابی و گزارش آن به پایان رسیده است، چه می‌خواهیم. در این زمینه قرآن بیشتر از آثار ساختهٔ بشر ما را یاری می‌رساند، و من این پدیده را در کتاب التصویر الفنّی فی القرآن بیان کرده‌ام، و در اینجا به نقل بخشهایی از این بحث درازدامن بسنده می‌کنم:

گاهی یک واژه ـ نه عبارتی کامل ـ به ترسیم تصویری شاخص ـ نه صرف کمک به کامل کردن نشانه‌های تصویر ـ اختصاص داده می‌شود، و این گامی دیگر فراتر از گام نخست و نزدیکتر به قلّهٔ جدیدی در هماهنگی تصویر به شمار می‌رود؛ گامی که ارزش آن این‌گونه فزونی می‌یابد که یک واژه گاه با آوایی که از آن واژه به گوش می‌رسد، و گاه با سایه‌ای که در خیال می‌اندازد، و گاهی هم با آوا و سایه، هر دو، تصویری را ترسیم می‌نماید.

گوش واژهٔ «اثّاقلتم» را در آیهٔ «یا أَیُّهَا الَّذِینَ آمَنُوا ما لَکُم إِذَا قِیلَ لَکُمُ انفِرُوا فِی سَبِیلِ اللّهِ اثّاقَلْتُمْ إِلَی الأَرْضِ»[1] می‌شنود و خیالْ آن جسم

---

۱. توبه (۹)، ۳۸: «ای کسانی که گرویده‌اید! چیست شما را؟ هرگاه گویندتان بیرون شوید، گِرانش به این زمین می‌کنید».

سنگینی را که گروهی آن را به زحمت از روی زمین بلند می‌کنند و آن جسم از سنگینی از دستانشان می‌افتد، به تصویر می‌کشد. این واژه دستِ کم یک تُن سنگینی دارد! و اگر بگویی: «تثاقلتم» این سنگینی کاهش می‌یابد و تأثیر مورد نظر از میان بر می‌خیزد و تصویر مطلوبی که این واژه آن را ترسیم کرده و به ترسیم آن اختصاص یافته، پنهان می‌ماند.

در آیه‌ای دیگر می‌خوانی: «وَإِنَّ مِنْكُمْ لَمَنْ لَيُبَطِّئَنَّ»[1] و تصویر کُندی در آوای همهٔ این عبارت و به‌ویژه در آوای «لیبطّئنّ» ترسیم می‌گردد، و زبان تا مرز لغزش، لنگ‌لنگان به پیش می‌رود تا به کندی به پایان عبارت می‌رسد.

حکایت قوم نوح را می‌خوانی: «قالَ يا قَومِ أَرَأَيْتُمْ إِنْ كُنْتُ عَلَى بَيِّنَةٍ مِنْ رَبِّي وَ آتانِي رَحْمَةً مِنْ عِنْدِهِ فَعُمِّيَتْ عَلَيْكُمْ أَنُلْزِمُكُمُوها وَ أَنْتُمْ لَها كارِهُونَ»[2] و نیکو می‌شماری که واژهٔ «أ نلزمکموها» چگونه با در هم آمیختن این ضمیرها در سخن و گره زدن آنها به یکدیگر فضای اجبار را به تصویر کشیده است! همچنان که اکراه‌دارندگان نیز با آنچه نسبت به آن کراهت و بیزاری دارند، در هم آمیخته می‌شوند و با هم گره می‌خورند، در حالی که آنان از آن بیزارند.

اینچنین رنگی از هماهنگی که فراتر از بلاغت ظاهری و

---

۱. نساء (۴)، ۷۲: «بی‌گمان از شما کس بود که هرآینه کندی کند».

۲. هود (۱۱)، ۲۸: «گفت: ای مردم من! آیا دیده‌اید اگر بر نشانی آشکار از پروردگار خویش بودم و مِهری از نزد خویش به من دهد و بر شما پوشیده‌اش بدارند، آیا شما را بر آن وا می‌داریم و خود خوش نمی‌داریدش؟».

تأثیرگذارتر از فصاحت لفظی است نمایان می‌شود؛ بلاغت ظاهری و فصاحت لفظی‌ای که برخی از قرآن‌پژوهان آنها را بزرگترین ویژگی قرآن به شمار می‌آورند.

واژهٔ «یصطرخون» را در آیهٔ «وَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَهُمْ نارُ جَهَنَّمَ لا يُقْضَى عَلَيْهِمْ فَيَمُوتُوا وَ لا يُخَفَّفُ عَنْهُمْ مِنْ عَذابِهَا كَذلِكَ نَجْزِي كُلَّ كَفُورٍ ○ وَ هُمْ يَصْطَرِخُونَ فِيهَا رَبَّنَا أَخْرِجْنَا نَعْمَلْ صَالِحاً غَيرَ الَّذِي كُنَّا نَعْمَلُ»[1] می‌شنوی و زنگ خشن آن، زمختی فریاد در هم آمیخته‌ای را که از هر مکانی همنوایی دارد و از حنجره‌های انباشته از صداهای خشن برخاسته، در خیالت زنده می‌کند، همچنان که بی‌توجّهی به این فریادی که هیچ کس بدان اهمّیت نمی‌دهد و آن را پاسخ نمی‌گوید بر تو سایه افکنده است، و تو از پسِ تمام اینها به تصویر آن عذاب شدیدی که کافران در آن عذاب فریاد می‌کشند، چشم دوخته‌ای.

همانند این واژه است، واژهٔ «عُتُلّ» در تمثیل خشن و خشک و ژرفِ «عُتُلٍّ بَعْدَ ذٰلِكَ زَنِيمٍ»[2] است.

هنگامی که آیهٔ «وَ مَا هُوَ بِمُزَحْزِحِهِ مِنَ العَذابِ أَنْ يُعَمَّرَ»[3] را می‌شنوی واژهٔ «بمزحزحه» ـ که برای تأکید بیشتر بر فاعل (أن یعمّر) مقدّم شده ـ از پسِ این واژهٔ مفرد برای تو تصویر کامل و متحرّک

---

۱. فاطر (۳۵)، ۳۶ ـ ۳۷: «آنان را که سر بر تافته‌اند آتش دوزخ است. نه بر آنان داوری شود که میرند و نه رنج از ایشان سبک شود. این‌چنین هر ناسپاسی را کیفر دهیم ○ در آن فریاد برآرند: ای پروردگار ما! ما را بیرون آر، کاری نیک کنیم، جز آنچه می‌کرده‌ایم».

۲. قلم (۶۸)، ۱۳: «دشخوار، زان پس ناکس».

۳. بقره (۲)، ۹۶: «اینکه زندگی دراز دهندش از عذاب برکنارش ندارد».

جنباندن معروف تداعی می‌شود، همچنان که در آیهٔ «فَكُبْكِبُوا فِيهَا هُمْ وَ الغَاوُونَ»[1] واژهٔ «کبکبوا» این‌گونه است و زنگ آن صدای حرکتی که به وسیلهٔ آن صورت می‌پذیرد، پدید می‌آورد.

از اوصافی که قرآن برای روز رستاخیز به کار برده «الصاخّة»[2] و «الطامّة»[3] است. «الصاخّة» واژه‌ای است که هوا را می‌شکافد تا با اصرار تمام به گوش برسد. سنگینی و زمختی این واژه چنان است که گویی می‌خواهد پردهٔ گوش را پاره کند. «الطامّة» نیز واژه‌ای است دارای صدا و طنین، و تو می‌پنداری که آن همه چیز را در خود فرو می‌برد، همان‌گونه که توفان همه چیز را غرق می‌کند.

این واژگان را در کنار واژهٔ تابناک و خوش‌تراش «تنفّس» در آیهٔ «و الصُّبْحِ إذَا تَنَفَّسَ»[4] قرار ده تا اعجاز در گزینش واژگان را برای جایهای خود و توانایی آنها را برای ترسیم تصاویر گوناگون دریابی. همین‌گونه است تعبیر از خواب به «نعاس» و از خوابانیدن به «غشية النعاس»: «إذْ يُغَشِّيكُمُ النُّعَاسَ أَمَنَةً مِنْهُ»[5]. در این آیه فضای خوابی نرم و سبک را می‌یابی، چنان که گویی پرده‌ای نازک به نرمی و لطافت حواس را می‌پوشاند، و فضا سراسر امنیت و

---

۱. شعراء (۲۶)، ۹۴: «پس، ایشان و آن گمراهان به رو در آن افکنده می‌شوند».

۲. اشاره است به آیهٔ ۳۳ سورهٔ عبس (۸۰): «فَإِذَا جَاءَتِ الصَّاخَّةُ»: «پس، چون آن بانگ گوش‌بَر رسد».

۳. اشاره است به آیهٔ ۳۴ سورهٔ نازعات (۷۹): «فَإِذَا جَاءَتِ الطَّامَّةُ الكُبْرَى»: «پس هرگاه آن هنگامهٔ بزرگ فرا رسد».

۴. تکویر (۸۱)، ۱۸: «و به سپیده، چون بدمد».

۵. انفال (۸)، ۱۱: «و آنگاه که خوابی سبک در گرفت‌تان، همچون آرامشی از او».

آسایش و آرامش است.[1]

گونهٔ دیگری از تصویرسازی واژگان به وسیلهٔ آوا و زنگ آنها در سورهٔ ناس به چشم می‌خورد: «قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ ○ مَلِكِ النَّاسِ ○ إِلٰهِ النَّاسِ ○ مِنْ شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ ○ اَلَّذِی يُوَسْوِسُ فِی صُدُورِ النَّاسِ ○ مِنَ الْجِنَّةِ وَ النَّاسِ»[2]. این سوره را پی در پی بخوان تا دریابی که صدای تو وسوسه‌ای پدید می‌آورد که با فضای سوره هماهنگی کامل دارد؛ وسوسهٔ «الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ ○ اَلَّذِی يُوَسْوِسُ فِی صُدُورِ النَّاسِ ○ مِنَ الْجِنَّةِ وَ النَّاسِ».

گونهٔ دیگری از این موارد، البته با تفاوت، در آیهٔ «كَبُرَتْ كَلِمَةً تَخْرُجُ مِنْ أَفْوَاهِهِمْ إِنْ يَقُولُونَ إِلَّا كَذِباً»[3] به چشم می‌خورد. در این آیه رسوا کردن سخن کسانی که گفتند: خدا برای خود فرزند اختیار کرد، و نیز بزرگ شمردن این افترا به هر شیوه‌ای مورد نظر است. پس با «کبرت» آغاز کرد و فاعل آن را پنهان و مستتر نمود، و سپس «کلمة» را تمیز آن قرار داد؛ زیرا در این پنهان ساختن و نکره آوردن معنای زشت شمردن و بزرگ شمردن نهفته است: «كَبُرَتْ كَلِمَةً». پس از آن، «کلمه» را به گونه‌ای نشان داد که از دهان آنان بیرون می‌آید، چنان که گویی تیری بی‌هدف از کمان برهد: «تَخْرُجُ مِنْ

---

۱. از همین‌گونه است تعبیر از بهشت به «رَوح و رَیحان» و آنچه در این دو واژه از آهنگ شیرین و سایهٔ رضایت‌بخش نهفته است (س).

۲. ناس (۱۱۴)، ۱ ـ ۶: «بگو: پناه می‌برم به پروردگار مردمان ○ پادشاهِ مردمان ○ پرستهٔ مردمان ○ از گزند وسوسه‌گر نهان ○ آن که وسوسه می‌کند در دلهای کسان ○ از پریان و آدمیان».

۳. کهف (۱۸)، ۵: «بزرگ‌اسخنی که از دهان‌شان بیرون می‌آید. جز دروغ نمی‌گویند».

أَفْوَاهِهِمْ»، و به منظور هماهنگی با فضای بزرگ‌شمردن و با اهمّیت دانستن، واژهٔ «أفواههم» را آورد، و تو برای تلفّظ این واژه باید دهان خود را به واو ممدوده بگشایی و دو «هاء» پی در پی را با سختی و مشقّت از حلق ادا کنی، پیش از آنکه دهانت را بر حرف «میم» پایانی ببندی.

در این میان گونهٔ دیگری از واژگان هستند که شکل موضوع را رسم می‌کنند، امّا نه با آوا و صدایی که درگوش می‌افکنند، بلکه به وسیلهٔ سایه‌ای که در خیال می‌اندازند، و واژگان همچون عبارتها دارای سایه‌ای خاص هستند که حسّ بینا و دیده‌ور هنگامی که بدان توجّه و آگاهی داشته باشد، و هنگامی که در خیال خود شکل مدلول حسّی آن را فرا خواند، آن را مدّ نظر خواهد داشت.

برای مثال در آیهٔ «وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانْسَلَخَ مِنْهَا»[1] سایه‌ای که واژهٔ «انسلخ» می‌افکند تصویری جدّی از گریز و رهایی از این آیات ارائه می‌کند؛ چرا که «انسلاخ» حرکت حسّی نیرومندی است.

همانند این آیه است آیهٔ «فَأَصْبَحَ فِي الْمَدِينَةِ خَائِفاً يَتَرَقَّبُ»[2]. واژهٔ «یترقّب» حالت انسان محتاط و مراقب را ترسیم می‌کند. این نکته را نیز نباید نادیده گرفت که او در «شهر» بیمناک و مراقب بود؛ جایی که معمولاً از امنیت و آسایش برخوردار است، و اگرچه این

---

۱. اعراف (۷)، ۱۷۵: «و بر آنان خبر کسی را برخوان که نشانه‌های خویش را به وی بدادیم و او از آن بیرون شد».

۲. قصص (۲۸)، ۱۸: «سپس بامداد کرد چنان که ترسان بود و چشم می‌داشت».

به طور کلّی به تعبیر اختصاص دارد، امّا عبارت در اینجا ارزش واژه‌ای را که در جایگاه امن و آسایش، بیم و هراس را به تصویر می‌کشد، آشکار می‌سازد.

گاهی آوا و سایه در یک واژه جمع می‌شوند، مانند: «يَوْمَ يُدَعُّونَ إِلَى نَارِ جَهَنَّمَ دَعًّا»[1]. واژهٔ «دع» با آوا و سایهٔ خود مدلول خویش را به تصویر می‌کشد. نکته‌ای که در اینجا باید به آن توجّه کرد این است که «دع» به معنای راندن با شدّت است، و این راندن در بسیاری از اوقات به گونه‌ای است که رانده شده از خود صدایی غیر ارادی در می‌آورد؛ صدای عین مشدّد و ساکن، اینچنین: «اعّ»، و این به صدای «دع» بسیار نزدیک است.

همانند این آیه است، آیهٔ «خُذُوهُ فَاعْتِلُوهُ إِلَى سَوَاءِ الْجَحِيمِ»[2]. «عتل» آوایی در گوش و سایه‌ای در خیال می‌افکند، و این دو، مدلول را به حسّ و دریافت درونی راهنمایی می‌کنند.

ما می‌توانیم به این بخش واژگانی از قبیل آنچه که در واژگانی همچون «نعاس»، «تنفّس»، «الطامّة» یاد کردیم بیفزاییم؛ واژگانی که به وسیلهٔ آوای خود بر معنایی دلالت می‌کنند و افزون بر آن دارای سایه نیز هستند، و جدایی افکندن میان آنها دشوار است؛ چرا که تفاوتها بسیار ظریف و دقیق‌اند.

ما همهٔ اینها را می‌توانیم به هنگام تصویرسازی واژگان برای مدلولهایشان ببینیم، و این تصویرسازی تنها از قبیل دلالت معنوی

---

۱. طور (۵۲)، ۱۳: «روزی که به سوی آتش دوزخ برانندشان، راندنی».

۲. دخان (۴۴)، ۴۷: «بگیریدش و به درون دوزخ‌اش برانید».

نیست، بلکه از قبیل شیوهٔ تصویرسازی تخییلی است، و این همان چیزی است که ما در اینجا به طور خاص بدان نظر داریم.[1]

* * *

سخن از «عبارت» در کار ادبی با سخن از «واژهٔ بیانگر» مرتبط است. عبارت مجموعه‌ای از واژگان است که به گونه‌ای مشخّص برای بیان معنایی ذهنی و یا معنایی احساسی نظم یافته باشند، و واژگان نمی‌توانند به طور کامل بر معنای خود دلالت کنند، مگر اینکه در این چارچوب قرار گیرند.

عبارت در کار ادبی دلالت خود را از معنای تک‌تک واژگان، و از دلالت معنوی برخاسته از گرد آمدن واژگان و نظم یافتن آنها در چارچوبی مشخّص، و سپس از ضرب‌آهنگ موسیقایی برخاسته از مجموعه‌ای از ضرب‌آهنگهای واژگانی که با یکدیگر همنوا شده‌اند، و پس از آن از تصویرها و سایه‌هایی که واژگان آنها را در هم می‌آمیزد، در حالی که در عبارت هماهنگی و نظم یافته‌اند، به دست می‌آورد.

همهٔ این دلالتهای گوناگون دلالت یگانه و یکپارچه‌ای را در کار ادبی شکل می‌دهند، و همهٔ ویژگیهایی که ما برای یک واژه برشمردیم و از آنها در بیشتر موارد به شیوهٔ تمثیل برای بیان مطلب یاد کردیم، در اینجا آنها را به شیوهٔ تحقیق یاد می‌کنیم؛ چرا که آنها در سنجش با کار ادبی دارای وجودی حقیقی‌اند.

تعبیر و بیان یک تجربهٔ احساسی مشخّص در قالب یک واژه آشکار نمی‌شود، بلکه در قالب یک عبارت نمایان می‌گردد. گاهی یک عبارت برای به تصویر کشیدن یک تجربهٔ احساسی کافی است، و گاهی هم ـ که بیشتر چنین

---

۱. التصویر الفنّی فی القرآن، صص ۹۱ ـ ۹۶.

است ـ یک عبارت برای تعبیر و بیان کافی نیست و باید هموزن سنگینی تجربهٔ احساسی عبارتهای دیگری آورد، امّا در اینجا یک عبارت گرچه از دیگر عبارتها جدا نیست، ولی در هر حال از استقلالی جزئی برخوردار است.

در اینجا همهٔ ویژگیهای واژه بر عبارت منطبق است، و افزون بر آنها ویژگی همسازی و هماهنگی نیز وجود دارد. این ویژگی به هر واژه این امکان را می‌دهد که باری از تصویرها، ضرب‌آهنگها و آنچه که ضرب‌آهنگ متناسبی میان واژگان به وجود می‌آورد، و نیز سایه‌هایی که از سایه‌های واژگان نظم یافته‌اند، در هم آمیزد.

از آنجا که تعبیر و بیان چیزی است که از چگونگی احساس ما پرده برمی‌دارد، نیکو کردن آن نمی‌تواند کاری بیهوده و یا غیر ضروری به شمار آید. در ادبیات معاصر ما «مکتب خردگرا» در گرایش عقلی خود و نادیده گرفتن ارزشهای بیانی زیاده‌روی کرده است؛ زیرا میان این ارزشها و ارزشهای احساسی جدایی انداخته است. البته پیروان این مکتب در این زیاده‌روی توجیه و غذری دارند؛ چرا که آنان در برابر رویکرد بیانی صِرف که در نثر از سوی منفلوطی و در شعر از سوی شوقی آغاز شد، و از سوی دیگرانی که سطح بسیار پایین‌تری داشتند ادامه یافت، واکنش نشان می‌دادند، ولی این زیاده‌روی از کمال‌یافتگی هنری که ارزشهای احساسی و ارزشهای بیانی را در کنار هم قرار می‌دهد و از آنها یک واحد دارای اجزای برابر می‌سازد، باز می‌دارد.

ویژگی تعبیر علمی و تعبیر فلسفی دقّت در دلالت ذهنی عبارت است، در حالی که ویژگی تعبیر ادبی همین سایه‌های در پسِ معانی، و ضرب‌آهنگ متناسب با این سایه‌ها، و در عین حال هم‌رنگی با تجربهٔ احساسی و با فضای عمومی آن است.

ما هنگامی که دربارهٔ ارزش کار ادبی از طریق عبارت به داوری می‌پردازیم نمی‌توانیم تنها به دلالت معنوی آن بسنده کنیم. دلالت معنوی یکی از عناصر دلالت عبارت است، و در این میان ناگزیر باید دو عنصر ضرب آهنگ موسیقایی و سایه‌ها را نیز بیفزاییم، و این عناصر بر روی هم هستند که ارزش کامل این کار ادبی را نشان می‌دهند.

دلالت معنوی در بیشتر اوقات کوچکترین عنصر در کار ادبی به شمار می‌رود، و اگر ما تنها به این عنصر بنگریم جز کار ناچیز کم‌ارزشی نخواهیم یافت، همچنان که ابن‌قتیبه (۲۱۳ ـ ۲۷۶ هـ.) در کتاب الشعر و الشعراء در نقد ابیات زیر این‌گونه عمل کرده است:

وَلَمّا قَضَیْنا مِن مِنیً کُلَّ حاجَةٍ ... وَمَسَّحَ بِالأرْکانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ
وَشُدَّتْ عَلی حُدْبِ المهاری رِحالُنا ... وَلایَنْظُرُ الغادِی الَّذِی هُوَ رَائِحُ
أَخَذْنَا بِأطرافِ الأحادیثِ بَیْنَنا ... وَسالَتْ بِأعْناقِ المَطِیِّ الأَباطِحُ[1]

چون در منی همهٔ حاجات خویش برآوردیم و هر که را آهنگ مسح ارکان کعبه بود آن را مسح کرد،
و چون بارها را بر پشت اشتران کوهان‌دار استوار کردند و چنان شد که روندگان را به آیندگان نظری نبود،
ما در میان خویش رشتهٔ سخن گرفتیم و آن‌گاه اشتران در درازنای درّه‌ها گردن‌کشان به راه افتادند.[2]

ابن‌قتیبه این ابیات را به نثر با این عبارتها بیان کرده است:

---

۱. دیوان کثیّر عزّة، ص ۵۲۵؛ الشعر و الشعراء، ج ۱، ص ۱۳.
۲. مقدّمهٔ الشعر و الشعرای ابن‌قتیبه در آیین نقد ادبی، ص ۹۰.

هنگامی که اقامت ما در منی پایان یافت و ارکان مقدّسه را استلام کردیم و بر اشتران لاغر و خستهٔ خود سوار شدیم، و مردمان می‌گذشتند و روندگان را به آیندگان نظر نبود، آنگاه سخن آغاز کردیم و شترها در درّه‌ها روان شدند.[۱]

او این ابیات را گونه‌ای از شعر شمرده است و دربارهٔ آن می‌گوید:

واژه‌ای نیک و دلاویز دارد، ولی چون نیک در آن بنگری فایدتی در معنی نیابی.[۲]

پس از ابن‌قتیبه، ابوهلال عسکری (د: ۳۹۵ هـ.) نیز در کتاب الصناعتین همین‌گونه رفتار کرده و در معنای این ابیات به نثر چنین گفته است:

چون حج گزاردیم و ارکان را مسح کردیم و بارها را بر شتران لاغر نهادیم و کسی به دیگری ننگریست، سخن خود را آغاز کردیم و شتران در میانهٔ صحرا روان شدند.[۳]

وی دربارهٔ این ابیات می‌گوید:

و در زیر این واژگان معنای چندانی نهفته نیست.[۴]

شیوهٔ ابن‌قتیبه و پس از او ابوهلال عسکری در بیان منثور ابیات، و سپس داوری دربارهٔ ارزش کار ادبی در آنها شیوهٔ مطمئنّی نیست؛ زیرا در این شیوه آن

---

۱. الشعر و الشعراء، ج ۱، ص ۱۳؛ مقدّمة الشعر و الشعرای ابن‌قتیبه درآیین نقد ادبی، ص ۹۰.
۲. همان.
۳. کتاب الصناعتین، صص ۷۳ ـ ۷۴.
۴. همان، ص ۷۳.

هماهنگی بیانی خاص، و آن آهنگ برخاسته از هماهنگی، و آن تصویرهایی که تعبیر و بیان با آنها درآمیخته، نادیده گرفته می‌شوند، و جز معنای کلّی ذهنی که تنها یکی از عناصر فراوان تشکیل‌دهندهٔ دلالت کامل تعبیر ادبی است، باقی نمی‌ماند.

برای این مطلب بیت بحتری (۲۰۶ ـ ۲۸۴ هـ.) را در آغاز بهار مثال می‌آوریم:

أَتَاكَ الرَّبِيعُ الطَّلْقُ يَخْتَالُ ضَاحِكاً　　مِنَ الْحُسْنِ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَكَلَّمَا[1]

بهار شکفته‌رو، خرامان و خندان از زیبایی خویش به سویت آمد، چنان که نزدیک بود به سخن درآید.

این بیت با همین شیوه و آرایش و واژگان است که روان بحتری را از احساس نسبت به بهار آکنده ساخته است. او زیبایی زنده و شکوفا را حسّ می‌کند، و این‌گونه به خیالش می‌رسد که بهار می‌خرامد و از زیبایی خندان است، و از بیش بودن زندگی و شکوفایی و لبخندی که همراه خود دارد، به سخن گفتن روی می‌آورد. حال اگر این بیت را به نثر بیان کنیم چنین می‌شود: «بهار شکفته‌رو، خرامان و خندان از زیبایی آمد تا جایی که نزدیک بود به سخن درآید». این شیوه نمی‌تواند تصویر حالت احساسی‌ای که به شاعر دست داده بیان کند؛ زیرا تعبیر و بیان بخشی از ضرب‌آهنگ موسیقایی خود را که شاعر آن را برگزیده بود، و در به تصویر کشیدن حالتی که وی آن را برای بهار در خیال خود ساخته بود، و نیز تصویر حالتی که شاعر در آن حالت تصویر بهار را در حسّ و تصوّرش دریافت می‌کرد، از دست می‌دهد.

---

۱. دیوان البحتری، ج ۴، ص ۲۰۹۰.

حال اگر ما در دوری گزیدن از شیوهٔ لفظی و بیانی شاعر زیاده‌روی کنیم و این بیت را به نثر درآوریم، خواهیم گفت: «دنیا در بهار زیبا به نظر می‌رسد، چنان که گویی موجودی زنده است که می‌خرامد و می‌خندد و سخن می‌گوید» و ما با این کار خود واپسین جان شاعر و کار ادبی او را ستانده‌ایم؛ زیرا تصویر خیالی بهار را در حسّ او وضرب‌آهنگ موسیقایی وی را نابود ساخته‌ایم.

بنابراین، واژگانی که ادیب آنها را برمی‌گزیند و شیوه‌ای که وی در آرایش آن واژگان به کار می‌بندد، دو عنصر اساسی در تعبیر و در ارزش کار ادبی ادیب به شمار می‌رود؛ چراکه تنها همین دو عنصر هستند که احساس او را به طور کامل به ما منتقل می‌کنند.

در اینجا شاید کسی بپرسد: مگر در ترجمه این‌گونه نیست که متن در پایان همهٔ واژگان و عبارتهای خود را از دست می‌دهد، پس چرا با این حال ما از آن به عنوان ابزاری برای پربارکردن ادبیات و چشیدن طعم آن بهره می‌گیریم؟

در پاسخ می‌گوییم: آری، همین طور است، امّا بهره‌گیری از این ابزار از روی ناگریزی است، و چنانچه ما در این میان جز ترجمه ابزاری برای چشیدن طعم ادبیات نداشته باشیم بهره‌گیری از آن را می‌پذیریم، و همگان اعتراف می‌کنند که بخش زیادی از تصویرها و سایه‌ها و نسیمهای سبکی که در فضای کار ادبی وجود دارد، در انتقال از زبانی به زبان دیگر از میان می‌رود، و چیزی که می‌توان آن را از زبانی به زبان دیگر منتقل کرد معنای کلّی و شیوهٔ پرداختن به موضوع و سیر در آن و بخشی از تصویرها و سایه‌ها و ضرب‌آهنگهاست، و اگر مترجم بتواند در زبانی واژگان و عبارتهای درخشان و آهنگینی برابر با واژگان و عبارتهای نویسنده در زبان اصلی‌اش برگزیند، باز بخشی از ارزش کار هنری از دست می‌رود، و در این باره هیچ چاره‌ای در کار نیست.

از این رو هر چه کار ادبی از جنبهٔ هنری بیشتر در اوج باشد، ترجمهٔ آن نیز دشوارتر است و در انتقال از زبانی به زبان دیگر بیشتر ارزش خود را از دست می‌دهد. کسانی هم که می‌گفتند: «معیار ارزش ادبیات در این است که بتوان آن را به هر زبان دیگری منتقل کرد، بی آنکه چیزی از ارزشش کاسته شود» در حقیقت مبالغه می‌کردند تا نظر خود را در موضوعی خاص و معیّن به اثبات رسانند.[1]

من برای مثال در قرآن می‌نگرم ... بلندترین قلّهٔ تعبیر ادبی در زبان تازی، با چشم‌پوشی از قداست دینی آن، هنگامی که برخی از آیات هنری آن به زبان دیگری برگردانده می‌شود، و هنگامی که در ترجمه تصویرها، سایه‌ها و ضرب‌آهنگهای آن جا می‌ماند، زیبایی هنری‌اش را از دست می‌دهد، هرچند که ارزش معنوی آن حفظ شود. در این هنگام ارزیابی‌اش از این نظر ناممکن خواهد بود. امّا انتقال تصویرها و سایه‌ها و ضرب‌آهنگها به باور من کاری است بس دشوار و جانکاه؛ چرا که این ویژگیها بسیار ظریف و دست‌نیافتنی‌ترند.

شایسته است در اینجا به منظور بیان وظیفهٔ تصویرها و سایه‌ها و ضرب‌آهنگها در عبارت و میزان نقش آنها در دلالت ادبی و در به تصویر کشیدن فضای عمومی، نمونه‌هایی ذکر کنم. این نمونه‌ها نیز از قرآن است و از کتاب التصویر الفنّی فی القرآن نقل می‌شود:

۱. «وَالضُّحَی ○ وَاللَّیْلِ إِذَا سَجَی ○ مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَی ○ وَلَلْآخِرَةُ

---

۱. بنگرید به: الدیوان فی الأدب و النقد، لمؤلّفیه عبّاس محمود العقّاد و ابراهیم عبدالقادر المازنی، القاهرة، ط ۴، ۱۴۱۷ هـ / ۱۹۹۷ م.

خَیْرٌ لَکَ مِنَ الأُولَی ○ وَلَسَوْفَ یُعْطِیکَ رَبُّکَ فَتَرْضَی ○ أَلَمْ یَجِدْکَ یَتِیماً فَآوَی ○ وَوَجَدَکَ ضَالّاً فَهَدَی ○ وَوَجَدَکَ عَائِلاً فَأَغْنَی ○ فَأَمَّا الْیَتِیمَ فَلاتَقْهَرْ ○ وَأَمَّا السَّائِلَ فَلاتَنْهَرْ ○ وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّکَ فَحَدِّثْ»[1]

این تعبیر فضایی از دل‌نازکی نرم و لطیف و مهربانی آرام و خرسندی فراگیر و اندوه زلال پدید آورده است: «مَا وَدَّعَکَ رَبُّکَ وَمَا قَلَی ○ وَلَلآخِرَةُ خَیْرٌ لَکَ مِنَ الأُولَی ○ وَلَسَوْفَ یُعْطِیکَ رَبُّکَ فَتَرْضَی» و سپس: «أَلَمْ یَجِدْکَ یَتِیماً فَآوَی ○ وَوَجَدَکَ ضَالّاً فَهَدَی ○ وَوَجَدَکَ عَائِلاً فَأَغْنَی». آن نازک‌دلی و آن مهربانی و آن خرسندی و این اندوه همه از لابه‌لای آرایشی با عبارتی نرم و سبک و واژگانی ساده و روان، و از طریق این موسیقی جاری در بیان، موسیقی و آهنگی تکرارشونده با گامهای پر وقار و پژواک گوش‌نواز بیرون می‌تراود، و برای این خرسندی فراگیر و برای این اندوه زلال قابی از روشنایی ناب روز و از خاموشی شب قرار داه است: پاکترین دو لحظه از لحظات شب و روز و زلال‌ترین دو آن از آناتی که در آن موی‌شکافیها جریان می‌یابد، و آن دو را در واژه‌ای مناسب نشانده است: شب، آن‌گاه که آرام گیرد: «وَاللَّیْلِ إِذَا سَجَی» نه شب بی‌قید و بند وحشت‌زای دیجور، شب آرام و خاموشی که پاک و روشن

---

۱. ضحی (۹۳)، ۱ ـ ۱۱: «سوگند به روشنای روز ○ سوگند به شب آنگاه که آرام گیرد ○ پروردگارت تو را فرو ننهاده است و دشمن نداشته ○ هرآینه، سرای پسین، تو را بهتر از نخستین است ○ پروردگارت زودا تو را دهد و خشنود شوی ○ آیا تو را یتیم نیافت و جای بداد؟ ○ و سرگشته‌ات یافت و راه نمود؟ ○ و درویش‌ات یافت و توانگر ساخت؟ ○ پس، یتیم را درشت مگوی ○ پس نواجوی را به بانگ مران ○ از نواخت پروردگارت سخن بگوی».

است و ابری نازک از اندوهی زلال، همچون فضای بی‌پدری و نیازمندی، آن را می‌پوشاند. سپس این ابر از برابر شب رخت برمی‌بندد و هوا صاف می‌شود، و آن‌گاه در پی آن روز روشن با «مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَ مَا قَلَى ○ وَلَلْآخِرَةُ خَيْرٌ لَكَ مِنَ الأُولَى ○ وَ لَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَى» فرا می‌رسد، و رنگهای تصویر با رنگهای قاب همسان می‌شود و هماهنگی و انسجام کامل می‌گردد.

۲. اینک به موسیقی دیگری گوش بسپار و به قابی دیگر بنگر، تصویری در برابر این تصویر:

«وَالعَادِيَاتِ ضَبْحاً ○ فَالْمُورِيَاتِ قَدْحاً ○ فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحاً ○ فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعاً ○ فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعاً ○ إِنَّ الإِنْسَانَ لِرَبِّهِ لَكَنُودٌ ○ وَ إِنَّهُ عَلَى ذٰلِكَ لَشَهِيدٌ ○ وَ إِنَّهُ لِحُبِّ الْخَيْرِ لَشَدِيدٌ ○ أَفَلايَعْلَمُ إِذَا بُعْثِرَ مَا فِي الْقُبُورِ ○ وَ حُصِّلَ مَا فِي الصُّدُورِ ○ إِنَّ رَبَّهُمْ بِهِمْ يَوْمَئِذٍ لَخَبِيرٌ»[1]

از موسیقی این آیات زمختی، غرّش و صدای شکستگی بر می‌خیزد، و این با فضای پر سر و صدای خاک‌آلودی که گورهای پراکنده و سینه‌هایی که هر چه در خود دارند با قوّت بیرون می‌ریزند، و نیز با فضای انکار و خودپسندی سازگار است، و چون خواهد که برای همهٔ اینها قاب مناسبی برگزیند آن را نیز از فضای

---

۱. عادیات (۱۰۰)، ۱ ـ ۱۱: «سوگند به اسبانی که نفس‌زنان می‌تازند ○ و به اسبانی که به سُمّ آتش جهانند ○ و به اسبانی که بامدادان تک آرند ○ و به تک‌گَرد انگیزند ○ و با آن به میانهٔ سپاهی زنند ○ که آدمی پروردگار خویش را ناسپاس است ○ و او خود بر این گواه است ○ و او در دوست داشتنِ خواسته سرسخت است ○ آیا نداند، هرگاه آنچه در گورهاست پراکنده گردد، ○ و آنچه در سینه‌هاست آشکار کنند، ○ به‌راستی آن روز، خدای‌شان بر آنان هرآینه آگاه است ؟».

پر سر و صدا و خاک‌آلود برمی‌گزینند؛ فضایی که اسبان آن را با صدای نفسها، و با جرقهٔ سمها، و با یورش صبحگاهی خود برمی‌انگیزند و گرد و غبار به پا می‌کنند. پس قاب از جنس تصویر است، و تصویر از جنس قاب؛ چراکه همسازی به دقّت، و گزینش به زیبایی صورت پذیرفته است.

۳. این و آن، دو قاب و چارچوبه‌ای هستند که هر یک از آن دو را رنگی خاص است و یا آن دو از دو رنگ نزدیک به هم نقش پذیرفته‌اند، ولی گاهی ممکن است قاب بیش از یک رنگ خاص داشته باشد، و این به دلیل تصویری است که درون این قاب جای گرفته است، همچنان که در سورهٔ لیل این گونه است:

«وَ اللَّیْلِ إِذَا یَغْشَی ○ وَ النَّهَارِ إِذَا تَجَلَّی ○ وَ مَا خَلَقَ الذَّکَرَ وَ الأُنْثَی ○ إِنَّ سَعْیَکُمْ لَشَتَّی ○ فَأَمَّا مَنْ أَعْطَی وَاتَّقَی ○ وَ صَدَّقَ بِالْحُسْنَی ○ فَسَنُیَسِّرُهُ لِلْیُسْرَی ○ وَأَمَّا مَنْ بَخِلَ وَ اسْتَغْنَی ○ وَ کَذَّبَ بِالْحُسْنَی ○ فَسَنُیَسِّرُهُ لِلْعُسْرَی ○ وَ مَا یُغْنِی عَنْهُ مَالُهُ إِذَا تَرَدَّی ○ إِنَّ عَلَیْنَا لَلْهُدَی ○ وَإِنَّ لَنَا لَلآخِرَةَ وَ الأُولَی ○ فَأَنْذَرْتُکُمْ نَاراً تَلَظَّی ○ لَا یَصْلاهَا إِلَّا الأَشْقَی ○ الَّذِی کَذَّبَ وَ تَوَلَّی ○ وَ سَیُجَنَّبُهَا الأَتْقَی ○ الَّذِی یُؤْتِی مَالَهُ یَتَزَکَّی ○ وَ مَا لِأَحَدٍ عِنْدَهُ مِنْ نِعْمَةٍ تُجْزَی ○ إِلَّا ابْتِغَاءَ وَجْهِ رَبِّهِ الأَعْلَی ○ وَلَسَوْفَ یَرْضَی»[1]

---

۱. لیل (۹۲)، ۱ ـ ۲۱: «سوگند به شب آنگاه که فرو می‌پوشد ○ و به روز، آنگاه که باز شود ○ و به آن که نر آفرید و مادّه را ○ که کوشش‌تان هرآینه گونه‌گون است ○ امّا آن که بداد و بپرهیخت ○ و آن بهترین را باور داشت ○ پس، برای آن آسان‌تر، آماده می‌کنیم‌اش ○ امّا آن که بخل کرد و خویشتن بی‌نیاز شمرد ○ و آن بهترین را دروغ داشت ○ برای آن دشوارتر، آماده می‌کنیم‌اش ○ و چون نگونسار شود خواسته‌اش سودی‌اش ندهد ○ راستی را، که ←

اینجا تصویر سیاه و سفید است. در این تصویر کسی است که بخشیده و پروا پیشه کرده، و کسی است که بخل ورزیده و خود را بی‌نیاز دیده است؛ کسی است که به سوی راحتی پیش می‌رود و کسی است که به سوی سختی گام برمی‌دارد؛ کسی است که نگون‌بخت‌ترین مردمان است و به آتش بزرگ درمی‌آید، و کسی است که پرهیزگارترین مردمان است و به خشنودی خواهد رسید.
قاب این تصویر نیز سیاه و سفید است: شب ـ این بار ـ چون پرده افکند، نه «شب چون آرام گیرد»، و پس از آن، روز چون جلوه‌گری آغازد؛ روزی که سراسر در برابر شب است، آن هنگام که پرده می‌افکند. در اینجا نر و ماده که در نوع و آفرینش در برابر یکدیگرند... و این قابی مناسب برای تصویری است که درون این قاب جای گرفته است.

امّا موسیقی همراه این تصویر بم‌تر، گرفته‌تر و بالاتر از موسیقی «و الضحی و اللیل إذا سجی» است، امّا تند و خشک نیست؛ چرا که فضا بیش از آنکه برای ترساندن و هشدار دادن باشد، برای گفتار و بیان است.[1]

→

رهنمونی هرآینه بر ماست ○ راستی را، که جهان پسین و آغازین، هرآینه از آنِ ماست ○ پس، از آتشی که زبانه می‌کشد بیم‌تان بدادم ○ در آن در نیفتد، جز آن تیره‌بخت‌تر ○ آن که دروغ داشت و پشت کرد ○ و پرهیزکارتر را زودا از آن دور دارند ○ آن که خواسته‌اش را دهد و پاکی جوید ○ و کس را نزد او نه نواختی که پاسخ‌اش دهد ○ جز برای جستن خوشنودی پروردگار برترش ○ و هرآینه زودا خشنود شود».

۱. التصویر الفنّی فی القرآن، صص ۱۲۵ ـ ۱۲۸، با اندکی تصرّف.

این نمونه‌ها برای نشان دادن ارزش هماهنگی میان واژه و نظم و ترتیب و ضرب‌آهنگ در ترسیم فضا و کامل کردن تعبیر کافی است.

* * *

سخن پایانی پس از بیان ارزش واژه و ارزش عبارت و سایه وضرب‌آهنگ که با واژه و عبارت در می‌آمیزند، دربارهٔ چگونگی پرداختن به موضوع و دنبال کردن آن است، و این موضوع، همان‌گونه که پیشتر گفتیم، نزدیکترین ویژگی بیانی نسبت به ویژگی احساسی است، و موضوعی است که بیش از هر ویژگی بیانی دیگر نشان و هویت ادیب صاحب سبک را می‌نمایاند، و از آنجا که این ویژگی از خصوصیتی عقلی و احساسی برمی‌خیزد، به نشانه‌ای شخصی نزدیکتر است، و وضع قواعد کلّی برای آن جز در گستره‌ای فراگیر دشوار است. افزون بر اینکه این ویژگی با تغییر هر یک از گونه‌های ادبی دگرگون می‌شود؛ چرا که هر یک از گونه‌های ادبی را شیوه‌ای است که با آغاز موضوع، سیر مطالب و پایان آن تناسب دارد. تفصیل این سخن کوتاه در فصلی دیگر با عنوان «گونه‌های ادبی» خواهد آمد، و در اینجا به بیان کلّی شیوهٔ پرداختن به موضوع در ادبیات در معنای عامّ آن بسنده می‌کنیم:

طبیعت حسّ به گونه‌ای است که عوامل تأثیرگذار را به تنهایی دریافت می‌کند و از هر عامل تأثیرگذاری که دریافت کرده، به گونه‌ای مستقیم اثر می‌پذیرد. حسّ درنگ نمی‌کند تا همهٔ عوامل اثرگذار، موضوعی یگانه و کامل شوند و سپس دربارهٔ آن به داوری کلّی بپردازد. این کار ذهن است که تجربه‌های حسّی را گرد می‌آورد و از آنها قضیه‌ای ذهنی و یا قانونی علمی پدید می‌آورد، و

پس از آن از مجموع این قضیه‌ها و قانونهایی که در یک یا چند موضوع به آنها می‌رسد، متناسب با نوع قضیه‌ها و قانونهایی که به آنها دست می‌یابد، مکتب و یا نظریهٔ خاصّی ارائه می‌دهد.

ادبیات بر عوامل اثرگذار فردی و اثرهایی که از این عوامل می‌پذیرد استوار است، و علم و فلسفه به قوانین عمومی و مفاهیم کلّی تکیه دارند، و اگرچه علم نیز شیوهٔ ملاحظهٔ فردی را در پیش می‌گیرد، ولی این نه برای آن است که همچون ادیب می‌خواهد در جزئیات درنگ کند، بلکه از آن روست که می‌خواهد سرانجام از این راه به قانون کلّی برسد.

بنابر این، تجربه در علم ابزاری برای رسیدن به هدفی بزرگتر از آن تجربه است، ولی تجربه در ادبیات خود مادّهٔ اصلی ادبیات است. هنگامی که علم به توصیف مراحل تجربه می‌پردازد هدفش رسیدن به قانون از راه تجربه است، ولی هنگامی که ادب این مراحل را توصیف می‌کند، همین توصیفْ کارِ ادبیِ اصیل به شمار می‌رود. هنگامی که علم از راه تجربه‌های پراکنده به قانون دست می‌یابد این تجربه‌ها تنها از جنبهٔ تاریخی ارزش خود را حفظ می‌کنند، و این قانون است که نماد آشکار و درخشان می‌گردد، امّا تجربه‌ها در ادبیات اهمّیت و گرمای خود را تا ابد از دست نخواهند داد، و هر گاه آدمی به این تجربه‌ها بازگردانده شود و یا آنها را دوباره برای او توصیف کنند، روح و روان او از این تجربه‌ها تأثیر خواهد پذیرفت؛ زیرا این تجربه‌ها مادّه‌ای حیاتی هستند و تأثیر آن همیشگی است. وظیفهٔ اصلی ادبیات این است که

تجربه‌های انسانی را ـ که طبیعتاً غیر از تجربه‌های علمی است ـ به نمایش گذارد و جزئیات آن را توصیف کند و اثرپذیریهای روحی کسانی را که با این تجربه‌ها همراه بودند، ثبت نماید، و هر چه در بیان جزئیات تأثیری که آن تجربه بر روح و روان آنان داشته موشکافی شود ـ البته به اندازه‌ای که طبیعت هر یک از گونه‌های ادبی ممکن می‌سازد ـ بیشتر در راستای به کمال رساندن کار ادبی خواهد بود، و بیشتر توانسته است روح و روان و احساسات را برانگیزد و به واکنش در برابر آن گرما بخشد.

سرچشمهٔ همهٔ این سخنان آن است که ادیب در چنین حالتی تجربه‌های احساسی خویش را خاصّ خود ندانسته و با اثرپذیریهای درونی خود خلوت نکرده است، بلکه کوشیده است تا مخاطب خویش را گام به گام در پی خود بکشاند و او را همراه با خود ذرّه ذرّه تحت تأثیر آن تجربه‌ها قرار دهد، و خیال او را به حرکت وادارد و حسّش را متأثر کند و او را با خود در احساساتش سهیم کند، و به این ترتیب سرانجام او را صاحب همان تجربه و یا دست کم در آن شریک کند.

حال اگر ادیب حقیقت پایانی را که از طریق تجربه‌اش بدان رسیده است، بیان کند و یا آن معنای کلّی‌ای را که از پسِ اثرپذیریهایش به دست آورده، نشان دهد، مخاطب همهٔ این بهره‌مندیها و لذّتهایی که برشمردیم از دست می‌دهد و تنها معنای خنک و بی‌روحی را دریافت می‌کند، یا اینکه تنها همان حرکت پایانی را می‌گیرد؛ حرکتی بسیار گرم و سوزان و گذرا که برای همراه کردن درازمدّت

و گستردهٔ حسّ و خیال با خود درنگ نمی‌کند.

بنابر این، شیوهٔ پرداختن به موضوع و دنبال کردن آن چیزی است که تا حدود زیادی هویت و نشان کار ادبی را مشخّص می‌کند و بخشی از ارزش ادبی کار را به آن می‌دهد. می‌گویم بخشی از ارزش کار، زیرا طبیعت تجربه‌های احساسی و میزان ژرفنایی و ریشه‌دار بودن آنها، و نیز میزان نفوذ و فراگیری آنها و درجهٔ ارتباطشان با جریان کلّی زندگی، همهٔ اینها در ارزیابی و سنجش ارزش کار ادبی، همان گونه که پیشتر گفتیم، اثر دارند، هرچند که این ویژگیهای احساسی در برآمدنشان از شیوهٔ پرداختن به موضوع و از خود تعبیر و بیان، آن‌گونه که آمد، آشکارا تأثیر می‌پذیرند.

این موضوع به طور ویژه با شعر منطبق است، امّا در مورد داستان، داستان کوتاه و خاطره هم صدق می‌کند. پس جزئیات، تصویر اثرپذیریهای جزئی، ترسیم راهی که احساسات نفسانی را به آن اثرپذیریها برساند، و تصوّرات و خیالاتی که گام به گام با این اثرپذیریها همراه بوده‌اند، همهٔ اینها ـ بی آنکه دیگر ارزشها را نادیده بگیریم ـ ویژگی خاصی هستند که بهره‌گیری کلّی از اثر ادبی را تضمین می‌کنند، و هر چه شعر به شیوهٔ داستان در بیان اثرپذیریها و احساسات پی در پی که از لابه‌لای تجربه به دست آمده نزدیکتر باشد و جزئیات احساسات و تصوّرات همراه آن را در محدوده‌ای که با شعر سازگار است به تصویر کشد ـ که البته این سازگاری غیر از سازگاری با داستان است؛ زیرا داستان گسترهٔ درازدامن‌تری از گسترهٔ شعر دارد ـ برانگیختن احساسات درونیِ

همگون در احساس دیگران شتابان‌تر، و کامیابی در انجام وظیفه بیشتر، و به طبیعت ادبیات بیش از طبیعت علم و یا طبیعت فلسفه نزدیک خواهد بود.
منظور من این نیست که بگویم شعرداستان است؛ این سخن دیگری است، امّا می‌خواهم دقیقاً شعر همان راه داستان را ـ در محدودهٔ خویش ـ بپیماید، و به جزئیات احساسات، و به تصاویر اثرپذیریها، و به ترسیم فضای روانی و طبیعی همراه آن توجّه کند، و به بیانی دیگر همان داستان احساسات و اثرپذیریهای تجربهٔ احساسی باشد که می‌خواهد به بیان آنها بپردازد.[1]

گمان می‌کنم به جایی از بحث رسیده‌ایم که یک مثال می‌تواند ما را از سخن گفتن بی‌نیاز کند.
آنچه در زیر می‌آید قطعه‌ای است از ویلیام هنری دیویز[2]، شاعر ایرلندی، که تجربهٔ احساسی خود را به هنگام سفر با یک کشتی بازرگانی بیان می‌کند. او شاعری است که در آوارگی و در به دری روزگار گذرانده است:

در آن هنگام که در بالتیمور بودم
مردی نزد من آمد و گفت:
هزار و هشتصد گوسفند دارم،
بیا تا کشتی بر مدِّ روز سه‌شنبه بگذاریم و از دریا بگذریم.
ای جوان! اگر با من بدین سفر بیایی

---

۱. برگرفته با تصرّف از: کتب و شخصیات، اثر دیگر نویسنده (س).
۲. ویلیام هنری دیویز William Henry Davies (۱۸۷۱ ـ ۱۹۴۰ م.)، نویسنده و شاعر اهل ولز.

پنجاه شلینگ به تو خواهم داد
تا این هزار و هشتصد گوسفند را
از بالتیمور به شهر گلاسکو ببریم.
پنجاه شلینگ به من داد و
من با هزار و هشتصد گوسفند راهی این سفر شدم.
چیزی نگذشت که لنگرگاه را تهی کردیم و
در دل آب شور دریا بودیم.
در نخستین شام سفر
گوسفندان اندیشه‌ای آرام داشتند،
در دومین شام از وحشت فریاد برمی‌داشتند؛
چرا که بوی هیچ چراگاهی را در باد نمی‌شنیدند.
به جای سبزه‌زارهای خود بوی چیزهای پستی را می‌شنیدند و
آن‌چنان فریاد بلندی برمی‌داشتند که خوابم نمی‌برد:
از برای پنجاه‌هزار شلینگ
دیگر سفری با گوسفندی نخواهم کرد.[1]

این تجربهٔ احساسی ساده‌ای است که در آن نه از هول‌انگیزی خبری است و نه از شکوه و عظمت، و ما نیز به همین علّت آن رابرگزیدیم. شاعر از همان لحظهٔ نخست با ما همراه است، پنجاه شلینگ او را برای یک سفر می‌فریبد، شب نخست به طور عادی می‌گذرد و در آن هیچ چیز قابل توجّهی روی

۱. به دلیل ناهمخوانی ترجمهٔ تازی با متن انگلیسی این قطعه، در برگردان آن به فارسی از متن انگلیسی بهره گرفته شد.

نمی‌دهد. امّا ناگهان شب دوم، صدای گوسفندان بلند می‌شود و در روح حسّاس و انسانی او نفوذ می‌کند؛ در این هنگام به اندیشه‌ای ژرف در جانهای این گوسفندان فرو می‌رود، گوسفندان بیچاره‌ای که در آن شب صدایی را که در آن چراگاههای سرسبز، و صدای هولناکی که در آن مرتع دوردست برمی‌آوردند، فریاد می‌کشیدند. در اینجا شاعر ما را با خود به ژرفای تجربهٔ احساسی ساده و عمیق خود می‌برد و ما با او حسّ مشترکی در مورد گوسفندان بیچاره پیدا می‌کنیم که غریب‌اند و در غربت برای سرزمین خود ناله سر می‌دهند؛ آنها از مراتع دوردست و چراگاههای سرسبز دور افتاده‌اند و در این دریای بزرگ دورافتاده با دست انسان برای سوداگری و یا سر بریدن از این سو به آن سو برده می‌شوند، بی‌آنکه آن انسان حسّ کند که در درون این گوسفندان چه آشوبی از احساس تلخ غربت و احساس حسرت به سرزمین دورافتاده برپاست!

در همین لحظه فریاد شاعر را می‌شنویم: «و سوگند خوردم که پس از آن نه پنجاه‌شلینگ و نه پنجاه‌هزارشلینگ نتواند برای همراهی با گوسفندان در دریا فریبم دهد» و با او در این فریاد همنوا می‌شویم، چنان که گویی با او در دل دریا و در کنار گوسفندان دورافتاده از سرزمین خود بوده‌ایم.

ما در اینجا گام به گام و احساس به احساس با شاعر همراه می‌شویم؛ چرا که او خود ما را با خویش همگام ساخته است و ما با او این تجربه را زندگی می‌کنیم، همچنان که او با این تجربه زیسته است.

این همان روش هنری اصیل است که تجربه‌های دیگران را تجربه‌های خاص خود ما می‌گرداند، و آن به‌ویژه در شعر، داستان، داستان کوتاه و خاطره، به باور من بهترین، تابناک‌ترین، و الهام‌بخش‌ترین راه است.

شوربختانه می‌بینیم که ادبیات تازی راهی جز این در پیش گرفته است و آن

را طبیعت موقعیت تاریخی‌اش به این وادی کشانده است. این ادبیات همواره گرایش زیادی به تبلور و تمرکز داشته است، و به‌ندرت راه مشاهدات و جزئیات را در بیان تجربه‌های احساسی می‌پیماید، و بیش از هر چیز به خلاصه کردن تجربهٔ احساسی در قالب حکمت و یا قاعده، و نه در قالب مشاهده و مورد، اهتمام می‌ورزد. با این حال، در ناپرهیزیهای اندک خودگاه راه نخست را پیموده و زیباترین و باشکوهترین قطعه‌ها را در ادب کهن و معاصر آفریده است.

امید می‌رفت نوگرایان در ادبیات معاصر اندکی از این شیوه در بیان بازایستند تا بگذارند ادبیات تازی راه مشارکت در یافته‌های درونی را میان گوینده و خواننده از طریق مشارکت در به نمایش گذاردن جزئیات تجربهٔ احساسی و مراحل آن فراگیرد، امّا توجّه به اندیشه بر توجّه به شیوه در میان آنان غلبه یافت. افزون بر اینکه به شیوهٔ سنّتیِ بیان تازی نیز توجّه بیشتری نشان دادند و در نتیجه این روش بر آثار ادبی این نسل سایه افکند.

در نمونه‌هایی که پیشتر از تاگور و توماس هاردی نقل کردیم، و نمونه‌هایی که در این فصل پیش کشیدیم چیزی وجود دارد که راه را برای نوگرایی مطلوب در شیوهٔ پرداختن به موضوع و بیان و ادای آن روشن می‌کند، و نقش به‌سزایی در تقویت اثرگذاری و بیان الهام‌بخش دارد.

به نمونه‌های یاد شده، نمونه‌ای از شعر نازک الملائکه (۱۹۲۳ ـ ۲۰۰۷ م.) که آن را در دیوان اخیر خود با عنوان «قرارة الموجة» آورده، می‌افزاییم. نازک الملائکه پیشوای گروهی از ستارگان شعر در عراق و لبنان به شمار می‌آید که سپیده‌دم تازه‌ای از شعر تازی را به نمایش گذارده‌اند. شاید ما همهٔ رویکردهای آن را نپذیریم، ولی در آن آغاز نویدبخشی می‌بینیم و امید داریم که بر فراز

پایه‌های مطمئنّ و محکمی استوار گردد. این قطعه برای آنچه که ما در شیوهٔ بیان بدان فرا می‌خوانیم، نمونهٔ خوبی است، و افزون بر آن تعبیر راستینی از طبیعت زنانه به شمار می‌رود. عنوان این قطعه «خائفة» است:

ارجَعْ فَاللَّيلُ تُثيرُ مَخاوِفُه قَلَقِي
وَأنَا وَحْدِی وَالنَّجمُ بَعيدٌ فِي الأُفُقِ
يَخْدَعُنِي أَمَلٌ فِي فَجْرٍ لَمْ يَنْبَثِق
وَصَبابَةُ دَمْعٍ بارِدَةٍ لَمْ تَحْتَرِق

بازگرد که خطرات شب، نگرانی مرا برمی‌انگیزد،
من تنهایم و ستاره در افق دوردست است.
آرزویی در سپیده‌دمی برنیامده،
و ریختن سوزش اشک سردی آتش‌نگرفته فریبم می‌دهد.

وَمَدَدْتُ يَدِي فَرَجَعْتُ بِحُفْنَةِ ظَلْمَاء
وَسَأَلْتُ اللَّيْلَ فَبُؤْتُ بِبِضْعَةِ أَصْدَاء
أَصْداءٍ مُغْرَقَةٍ فِي سَورةِ إغْمَاء
جَاءَتْ تَزْحَفُ مِن أَغْوارِ المَاضِي النّائِي

دستانم را دراز کردم و مشتی تاریکی فراچنگ آوردم،
و از شب پرسیدم، صداهایی گنگ پاسخ شنیدم؛
صداهایی غرق‌شده در اوج بیهوشی
که سینه‌مالان از ژرفای گذشته‌های دور می‌آمد.

دَرْبِي حَاوَلْتُ سُدىً أنْ أرفَعَ أَسْتَارَه
تَصْخَبُ فِي عُتْمَتِهِ أَشْبَاحٌ ثَرْثَارَه

أَنْكَرْتُ الدَّرْبَ كَأَنْ لَمْ أَعْرِفْ أحْجارَه
يَـوْماً بِـالأَمْسِ وَلَمْ أَسْتَكْشِفْ أَسْرارَه

بیهوده کوشیدم تا پرده‌های راه را بالا برم؛
اشباحی ورّاج در تاریکی شب سر و صدا می‌کنند،
راه برایم ناشناس بود، گویی در گذشته هیچ‌گاه سنگهایش را نشناخته بودم،
و رازهایش را نگشوده بودم.

ارْجَعْ أَواه أَلا تَسْمَعُ صَوْتِي المَوْهُون؟
لَنْ أَبْقَ وَحْدِي فِي هٰذَا الدَّرْبِ المَجْنُون
هٰذَا الأُفقُ المُسْتَغْلَقُ حَيْثُ النَّجْمُ عُيُون
حَيْثُ الأَشْجَار هَيَاكِلُ أَفْكَارٍ وَظُنُون

آه! بازگرد! آیا صدای ضعیف مرا نمی‌شنوی؟
هرگز در این راهِ دیوانه تنها نخواهم ماند.
در این افق موهوم و ناپیدا؛ جایی که ستاره‌ها چشم‌اند،
و درختان، اندامهای ترس‌آور افکار و اوهام.

تَتَرَدَّدُ فِيهِ أَصْواتٌ تُنْذِرُ حُبِّي
أَصْواتٌ غَادِرَةٌ تَنْبَحُ مِلْءَ الرَّحْب
صَدِّقْنِي وَارْجَع أَخْشَى أَنْ تَجْرَحَ قَلْبِي
صَدِّقْنِي إِنِّي أَسْمَعُهَا تَمْلَأُ دَرْبِي

صداهایی در آن تکرار می‌شود که عشقِ مرا می‌ترساند؛
صداهایی خیانت‌پیشه که فراخنای فضا را پر می‌کند.
مرا تصدیق کن و بازگرد؛ بیم آن دارم که دلم زخمی شود.

مرا تصدیق کن؛ من این صداها را می‌شنوم که راهم را پر کرده است.

فِي المَعْبَرِ سِعْلاةٌ تَرْمُقُ طَيْفِي بِفُتُور
وَوَرَاءَ المُفْتَرَقِ المُتَشَعِّبِ بَعْض قُبُور
خُذْ بِيَدِي وَلْنَتْرُكْ هٰذَا الأُفُقَ المَهْجُور
لاتَتْرُكْنِي رُوحاً صَارِخَةً فِي الدَّيْجُور

دیوی در گذر است که با چشم نیم‌باز به خیال من زل زده است،
و آن سوی دو راهی گورهایی است.
دستم را بگیر تا با هم از این افق مهجور برویم؛
مگذار که چون روحی سرگردان در شب تار فریاد کشم.

این تجربهٔ احساسی‌ای است که تنها شاعر با آن زندگی نکرده است. وی آنها را برای ما لحظه به لحظه و گام به گام بیان کرده و ما با او این تجربه را زندگی کرده‌ایم ... و این قطعه به راه الهام‌بخش در بیان اشاره می‌کند.

گونه‌های ادبی

تا پیش از این فصل دربارهٔ «کار ادبی» چنان سخن می‌گفتیم که گویی کار ادبی دارای یک نوع و یک شیوهٔ مرسوم است، امّا آن سخنی اجمالی بود، و هدفی جز برشمردن حقایق اساسی در این موضوع نداشت. اگر از این سخن کوتاه درگذریم درمی‌یابیم که کار ادبی دارای انواع گوناگونی است که همهٔ آنها را می‌توان در عنوان «گونه‌های ادبی» گرد آورد.

بنابر این، شعر و اقسام آن، داستان، داستان کوتاه، نمایشنامه، زندگی‌نامه، خاطره، مقاله، پژوهش و ... از گونه‌های ادبی به شمار می‌روند، و از آنجا که عناصر تعبیر و بیان یعنی: دلالت لغوی واژگان و عبارتها، ضرب‌آهنگ موسیقایی واژگان و ترکیبها، تصویرها و سایه‌های زاید بر معانی لغوی، و چگونگی پرداختن به موضوع و دنبال کردن آن و ... عناصری عمومی و کلّی به شمار می‌روند، این عناصر، به‌ویژه شیوهٔ پرداختن به موضوع و دنبال کردن آن، در هر یک از گونه‌های ادبی یکسان و به یک اندازه نیست، و در هر یک از این گونه‌ها، متناسب با موضوع و رویکرد آن، تفاوت می‌کند، و پیش از همهٔ اینها طبیعت تجربهٔ احساسی است که در هر یک از گونه‌های مختلف ادبی وجود

دارد.

هر تعبیری از تجربهٔ احساسی در قالب تصویری الهام‌بخش کار ادبی است، و از این رو مشخّص کردن دقیق گونه‌های ادبی دشوار است، امّا گونه‌هایی که ما برمی‌شماریم در روزگار کنونی جریان بیشتری دارند، و از این رو به گفتاری دربارهٔ هر یک از آنها بسنده می‌کنیم و در آن گفتار به بیان طبیعت آن گونه، و وظیفه و شیوه‌اش می‌پردازیم و در نتیجه امکان‌پذیر است که نقدِ آن گونه بر پایهٔ قواعدی صورت یابد که از این ویژگیها تا حدّ امکان بهره گرفته‌اند.

این از آن روست که سخن گفتن کلّی دربارهٔ ادبیات، تا زمانی که به هر یک از گونه‌های ادبی اختصاص نیابد، نمی‌تواند صورت دقیقی از قواعد نقد ارائه دهد. قواعد کلّی همواره شایستگی تطبیق با جزئیات را ندارند، مگر آنکه ابتدا آنها را متناسب با هر حالتی اندازه گیری و به اندازهٔ قامت جزئیات بخش‌بخش کنند.

ما تعمیم فلسفی را در این زمینه قبول نداریم و می‌خواهیم به گونهٔ ادبی بپردازیم، و حتّی بیشتر مایلیم با هر یک از گونه‌های ادبی متناسب با احکام خاص موضوع، وظیفه و ابزارهای همان گونه رفتار کنیم.

شعر

ناگزیر از شعر آغاز می‌کنیم؛ چراکه شعر نخستین گونه از گونه‌های ادبی است که پا به عرصهٔ وجود نهاده و تاریخی کهن‌تر از دیگر گونه‌ها دارد، و طبیعت اشیا نیز اقتضا می‌کند که پیدایش نثر فنّی پس از پیدایش شعر باشد؛ زیرا ضرب‌آهنگ موزون و پراکنده در شعر آن را با تعبیر بدنی از تأثیرپذیریهای احساسی یا همان رقص همراه ساخته است، همان‌گونه که همراهی‌اش با آواز،

پاسخگویی به تعبیر درونی را آسانتر می‌کند. رقص و آواز باید از کودکیِ بشر با او همراه بوده باشد، و پس از آن دو، شعر قرار دارد، و شعر پیش از آنکه حواسّ آدمی برای ساختن نثر ـ که در آن آگاهی و فعّالیت ذهنی بیشتری دخالت دارد ـ آماده شود، رقص و آواز را همراهی می‌کرده است. حماسه و نمایشنامه هر دو قسم آن: تراژدی و کمدی نیز مدّتها پیش از آنکه زمینهٔ پیدایش نمایشنامه در نثر فراهم شود، و روزگاری دراز پیش از آنکه زمینهٔ پیدایش داستان، داستان کوتاه و زندگی‌نامه در نثر پدید آید، در قالب شعر به کار می‌رفت. حال اگر عرصه را تنها به ادبیات تازی محدود کنیم باید بگوییم که شعر پیش از نثر فنّی وجود داشته است و هنگامی که شعرِ پخته و کمال‌یافته‌ای وجود داشته نثر فنّی گامهای نخستینش را می‌پیموده است.

ناگزیر از شعر آغاز می‌کنیم، به این دلیل و به دلیلی دیگر: تعریفی که ما برای کار ادبی برگزیدیم کاملاً و دقیقاً، به‌ویژه در اجمال و تفصیل، با شعر منطبق است، در حالی که برخی از عناصر این تعریف در پاره‌ای از گونه‌های دیگر ادبی ضعیف و یا به کناری نهاده می‌شود.

شعر در ادبیات تازی به دلیل پیدایش ضرب‌آهنگ پراکندهٔ موسیقایی و به دلیل وجود قافیه، طبیعتی متفاوت از نثر دارد. البته نثر فنّی نیز از ضرب‌آهنگ موسیقایی که گاه به حدّ کمال و انسجام می‌رسد ـ همچون نمونه‌هایی که در فصل گذشته آمد ـ بی‌بهره نیست، امّا این نوع ضرب‌آهنگ موسیقایی چیزی غیر از آن است که در نظم وجود دارد. همچنین نثر فنّی از قافیهٔ همسان و یا همگرا در برخی از گونه‌های خود، همچون سجع و ازدواج، بی‌بهره نیست، امّا این ویژگی در دیگر گونه‌های آزاد آن وجود ندارد.

شعر در ادبیات اروپایی نیز از ویژگی ضرب‌آهنگ پراکنده و قافیه

برخوردار است، هر چند که این دو ویژگی همچون شعر تازی در تمامی گونه‌های شعر بروز و ظهور ندارد، ولی به هر حال دو ویژگی آشکار شعر اروپایی به شمار می‌روند. البته ضرب‌آهنگ و قافیه همهٔ آن چیزی نیست که طبیعت شعر را متمایز می‌سازد. در این میان عامل دیگری نیز وجود دارد که بسی ژرفتر است و آن روح شعری است که گاهی در برخی از گونه‌های نثر نیز دیده می‌شود، به گونه‌ای که پنداری شعر است. این روح شعری چیست؟

آدمی در همهٔ لحظه‌ها در خود نیاز به شعر گفتن را احساس نمی‌کند و چنین نیست که همواره انگیزه‌ای برای سرودن شعر داشته باشد. تجربه‌های احساسی مشخّصی وجود دارد که تأثیرپذیریهای احساسی خاصّی را برمی‌انگیزد و چیزی جز تعبیر و بیان شعری نمی‌تواند آن را فرو نشاند، و در این حالت ممکن است شخصی نتواند شعر بسراید و به تعبیر و بیان از طریق نثر روی آورد، امّا نثر او از جنبهٔ ضرب‌آهنگ، شبه‌موزون و سرشار از تصویرها و سایه‌هایی خواهد بود که از ویژگیهای اصلی شعر به شمار می‌روند.

حال باید دید این تجربه‌های احساسی چیست.

اینها تجربه‌هایی هستند که آدمی را فراتر از سطح زندگی معمولی‌اش می‌برد، و در این تجربه‌ها میزان تأثیرپذیری ـ از هر گونه‌ای که باشد ـ افزایش می‌یابد، تا اینکه به حدّ برافروختگی و درخشش یا نزدیک به این دو می‌رسد، و در این حال هر چه میزان تأثیرپذیری بیشتر باشد تعبیر و بیان، البته طبیعتاً برای یک شاعر، نیکوتر خواهد بود.

در چنین حالتهایی تعبیر شعری تقریباً حتمی است؛ زیرا ضرب‌آهنگ نیرومند و منسجم و نیز تصویرها و سایه‌های فراوانی که تعبیر احساسی را در بر می‌گیرند آن را ابزار مطمئنّی برای فرو نشاندن انرژی افزایندهٔ احساسی قرار

می‌دهند. این از مشاهدات زندگی طبیعی دور نیست. ما گاهی انسانِ آرام و مسلّط به اعصاب خود را می‌بینیم که با تجربهٔ احساسی معیّنی روبرو و احساساتش به‌سختی تحریک می‌شود و آن‌گاه این تأثیرپذیری خود را با واژگان بیان می‌کند، ولی در می‌یابد که واژگان کارساز نیست و برای کامل‌کردن بیان از حرکات بدنی بهره می‌گیرد و پس از آن صدای خود را بالا می‌برد و چهره را در هم می‌کشد و یا گشاده می‌گرداند، و دستان خویش را تکان می‌دهد، و اندامش به لرزش می‌افتد و ... پس چون بار اضافی خود را از طریق عضلاتش خالی می‌کند آرام می‌گیرد و آسایش می‌یابد.

در بیان شعری نیز چیزی همانند این روی می‌دهد. چنین به نظر می‌رسد که ضرب‌آهنگ در شعر و فراوانی تصوّرات خیال‌انگیز برای فرونشاندن تأثیرپذیری به شیوه‌ای شبه‌عضلانی و حسّی به واژگان کمک می‌کنند؛ چرا که این شیوه با رقص و آواز که ابزارهای تعبیر بدنی از تأثیرپذیریهای درونی هنری است، ارتباط دارد.

از این رو، نه ضرب‌آهنگ در شعر و نه تعبیر لفظی تابناک، زاید نیستند. پس ضرب‌آهنگ وظیفهٔ خاصّی دارد که این وظیفه را در فرونشاندن انرژی احساسی به انجام می‌رساند. ضرب‌آهنگ، همچون دلالت معنوی لغوی، بخشی از دلالت تعبیر است، و تصویرها و سایه‌ها برای فرونشاندن انرژی حسّ و خیالی است که با تجربهٔ احساسی نیرومند همراه است، و افزون بر تعبیر لفظیِ تنها به شمار می‌رود.

ما با این بیان گویا هم از طبیعت شعر و هم از وظیفه‌اش پرده برداشتیم و معنای روح شعری را تفسیر کردیم. پس این روح، همانا احساسی بالاتر و نیرومندتر از احساس موجود در زندگی عادی است، و در این میان فرقی نمی‌کند

که این احساس چه نوعی باشد، روحی یا حسّی. میزان تأثیرپذیری و نه نوع آن چیزی است که به تعبیر شعری نیازمند است، و این همان چیزی است که ما از آن با نام روح شعری یاد می‌کنیم.

در چنین لحظاتی این شعر است که تعبیر مناسب برای فرو نشاندن انرژی احساسی مازاد بر توان فرونشانی تعبیر نثری به شمار می‌رود.

پس شعر، آن‌گونه که برخی از نویسندگان مبالغه کرده‌اند، بیان زندگی نیست، بلکه بیان لحظات نیرومند و سرشار از انرژی احساسی در زندگی است، و مسئلهٔ تعبیر و بیان در اینجا فی‌نفسه موضوعیتی ندارد، و مهم میزان تأثیرپذیری احساسی از این موضوع است. گاهی شاعر در برابر طبیعت زیبا و مغرور بهار قرار می‌گیرد و بنا به دلایلی احساساتش برانگیخته نمی‌شود، ولی گاهی هم در برابر یک کرم ابریشم کوچک و یا یک دیوار فروریخته، روح و روانش به جنبش می‌افتد و از آنها تأثیر می‌پذیرد. بنابر این، تجربهٔ نخست از روح شعری و تعبیر شعری دور، ولی تجربهٔ دوم سرشار از انرژی و انگیزش برای تعبیر است، و این بیان در اینجا برای آشکار نمودن مقصود ما ضروری است.

شعر تقریباً در سراسر تاریخ خود همین راه را پیموده است، خواه شعر غنایی، همچنان که در ادبیات تازی کهن بوده است، و خواه شعر حماسی و نمایشی، آن‌گونه که در ادبیات یونانی و اروپایی و بخشی از ادبیات معاصر تازی دیده می‌شود.

کامیابیِ شعر همواره مرهون حسن به کارگیری آن در جای خود و توجّه به طبیعت و وظیفه‌اش بوده است، و از آنجا که برخی در گذشته و حال کوشیده‌اند که شعر را بر غیر طبیعتش بار کنند و اندیشه‌های مجرّد و تجربه‌های ذهنی و رویدادهای عادی را هم ـ که میزان تأثیرپذیری از آن بالاتر از میزان

تأثیرپذیری روزانه نیست ـ در قالب شعر بیان کنند، ناکام مانده‌اند؛ چنین شعری از گوشت و خون بی‌بهره است و هیچ احساسی را برنمی‌انگیزد و هیچ رؤیا و خیالی را الهام نمی‌بخشد و اندوختهٔ تجربه‌های احساسی را در جانهای دیگران نمی‌افزاید.

افزون بر این، اگر در گذشته برای به‌کارگیری شعر در غیر جایگاه خود این توجیه را داشتیم که نثر فنّی به دلیل اینکه دوران کودکی‌اش را می‌گذراند، ناتوان است، این توجیه دیگر از میان رفته و وقت آن رسیده است که شعر جامهٔ غنای ناب در بر کند و بیانگر لحظه‌های احساس‌برانگیز نیرومندتر باشد، و وظیفهٔ اصلی و نخستینش را به انجام رساند.

پس از این نیز خواهیم دید که نمایشنامه‌ای هم که تصویرگر دوران معاصر است دیگر نمی‌تواند در قالب شعر قرار گیرد؛ زیرا می‌کوشد مشکلات زندگی عادی را بیان کند، و در میانهٔ زندگی عادی اجتماعی باشد.

امّا حماسه بی‌هیچ بحث و گفت و گویی ابزارش شعر است؛ زیرا همواره بر آن است تا رویدادهای غیر عادی پهلوانی و لحظه‌های شگفت تاریخ این پهلوانی را بیان کند، امّا چنین به نظر می‌رسد که فضای احساسی کنونی، برخلاف سپیده‌دم گلگون بشریت، اجازهٔ زندگی به حماسه‌ها را نمی‌دهد. داستان نیز همان‌گونه که خواهد آمد شایستهٔ ارائه در قالب شعر نیست.

بدون شک زندگی‌نامه، مقاله و پژوهش هم شایستگی شعر بودن را ندارند، و به این ترتیب موضوع شعر و وظیفهٔ آن مشخّص شد: موضوع شعر سرایش بی قید و بند عواطف و احساسات و تأثیرپذیریهای درونی آدمی است، آن‌گاه که این عواطف و احساسات از زندگی عادی فراتر باشد، و آن‌گاه که این تأثیرپذیریها به حدّ برافروختگی و اشراق و یا به

نوعی اهتزاز و جاری شدن برسد.

در اینجا شاید برای خواننده این پرسش پیش آید: آیا اندیشه را هم از دنیای شعر بیرون می‌رانی؟

در پاسخ هیچ تردیدی ندارم. این اندیشه نمی‌تواند به دنیای شعر گام نهد، مگر آنکه رخ در نقاب بپوشد، در احساسها و تصویرها و سایه‌ها نهان گردد، در تابناکی حسّ و انفعال ذوب شود، و یا با زیورآلات آراسته گردد. اندیشه تا زمانی که ساکن و سرد و مجرّد است به دنیای شعر راه ندارد.

خوشبختانه بشریت همچنان این شعلهٔ مقدّس را با خود دارد و درونش از احساسات و خاطره‌ها آکنده است، و همواره در کنار ذهن خشک و سرد، به کمک غریزه و الهام راهِ خود را می‌یابد. در این میان، لحظه‌هایی وجود دارد که در آن سکون و خنکی و آگاهی حساب‌شده فرو می‌ریزد و رخشنده و فروزان، جهنده و درخشان، رونده و سرگردان، و سرمست و شادمان پدیدار می‌شود و در همهٔ این لحظه‌های شکوهمندِ هنری چیزی جز تعبیر شعری نمی‌یابی؛ تعبیری که به‌کمک ضرب‌آهنگ نیرومند و تصویرها و سایه‌هایش با این لحظه‌های سرشار و زیبا هماهنگی یافته‌اند.

در فصل «ارزشهای احساسی در کار ادبی» دربارهٔ تعریف «ادیب بزرگ» سخن گفتیم. آن سخنان به طور کامل در تعریف «شاعر بزرگ» هم صادق است، و همهٔ نمونه‌هایی که در آنجا آمد برگرفته از شعر بود؛ زیرا در مجالی محدود، برگرفتن از شعر آسانتر است.

پس شاعری که ما را به هستی بزرگ و زندگی رها از بند زمان و مکان برساند، و در عین حال به رویدادهای کوچک و لحظه‌های جزئی و حالتهای خاصّ و یگانه هم بپردازد، شاعر بزرگ کم‌مانندی است، آن‌گونه که

ما در مورد تاگور و خیّام و جامعهٔ ابن‌داود نمونه آوردیم. امّا شاعری که ما را در لحظه‌های پراکنده‌ای به هستی و زندگی برساند و در این لحظه‌ها با روزگاران بی‌پایان جاوید و زندگی سرمدی، و یا تنها با زندگی انسانی و طبیعت بشری ارتباط یابد، او شاعری ممتاز است. همچنان که ابن‌رومی (۲۲۱ ـ ۲۸۳ هـ.)، متنبّی (۳۰۳ ـ ۳۵۴ هـ.) و ابوالعلاء معرّی (۳۶۳ ـ ۴۴۹ هـ.) این‌گونه‌اند، و شاعری که در تعبیر از خود راستی پیشه کند ولی در فضایی تنگ و گستره‌ای محدود بسراید و در پسِ شعر او نه به احساس فراگیری از زندگی برسیم و نه بینشی از جهان بزرگ هستی یابیم، او شاعری محدود است، همچنان که بشّار بن بُرد (۹۶ ـ ۱۶۸ هـ.)، ابونواس (۱۴۵ ـ ۱۹۸ هـ.)، عمر بن ابی‌ربیعة (۲۳ ـ ۹۳ هـ.)، جمیل بُثینة (د: ۸۲ هـ.) و دیگران با تفاوتی که در گونه، رتبه و رویکرد شعری آنان وجود دارد، اینچنین‌اند.

شاعران کوچکتر دیگری را هم در بهاءالدین زهیر (۵۸۱ ـ ۶۵۶ هـ.) و همانندانش، و نظم‌بافان همهٔ دوره‌ها را هم در طبقه‌ای پایین‌تر از آنان می‌یابیم.



برای نمونه بشّار را پیشوای نوپردازان و استاد نوگرایی در آن روزگار می‌نامند. در افقهای شعری محدود او به جست و جو می‌پردازی و گسترده‌ترین و نیرومندترین آنها را در چنین قطعه‌هایی می‌یابی:

يـا لَـيْلَتِي تَـزدادُ نُكـراً	مِن حُبِّ مَن أَحْبَبْتُ بِكْرا
حَـوْراءُ إنْ نَـظَرَتْ إلَيـ	ـكَ سَقَتْكَ بِالعَينَينِ خَمْـرا
وَكأَنَّ رَجْـعَ حَـدِيثِها	قِطَعُ الرِّياضِ كُسِينَ زَهرا
وَكأَنَّ تَحْتَ لِســانِها	هارُوتَ يَنْفُثُ فِيهِ سِحْرا

وَتَخالُ ما جُمِعَت عَلَیـ ـهِ ثِیابُها ذَهَباً وَعِطْرا[1]

ای شب! از عشق آن دلبر نخستین، درازی تو چقدر بیزاری می‌افزاید؛
دلبری زیبارو که چون به تو بنگرد با دو چشم فریبایش از باده مستت می‌کند،
و آهنگ صدایش گویی قطعه‌ای است از بوستانهای پوشیده از شکوفه؛
و چنان است که گویی هاروت زیر زبان اوست و به سحر در آن زبان می‌دمد.
و تو می‌پنداری آن بدنی را که جامه آن را در بر گرفته از زر و عطر ساخته شده است.

وَکاعِبٌ قالَتْ لِأَتْرابِها یا قَوْمُ مَا أَعْجَبَ هٰذَا الضَّرِیر
هَلْ یَعْشَقُ الإِنْسانُ مَا لا یَرَی؟ فَقُلْتُ وَالدَّمْعُ بِعَیْنِي غَزِیر
إِنْ کَانَ عَیْنِي لاتَرَی وَجْهَهَا فَإِنَّهَا قَدْ صُوِّرَتْ فِي الضَّمِیر[2]

و نار پستانی که به همسالانش گفت: ببینید این کور دیگر کیست؟!
آیا انسان به آنچه نمی‌بیند دل می‌بندد؟! و من در حالی که اشک در چشمانم حلقه زده بود گفتم:
اگر چشمْ او را نمی‌بیند، تصویرش در جانم نقش بسته است.

ذَکَرْتُ بِهَا عَیْشاً فَقُلْتُ لِصَاحِبِي کَأَنْ لَمْ یَکُنْ مَا کَانَ حِینَ یَزُولُ
وَمَا حَاجَتِي لَو سَاعَدَ الدَّهْرُ بِالْمُنَی کَعاباً عَلَیْها لُؤلُؤٌ وَشَکُول

---

۱. دیوان بشّاربن برد، ج ۴، صص ۵۵ ـ ۵۶.
۲. بنگرید به: وفیات الأعیان، ج ۵، ص ۲۱۴.

بَدَا لِيَ أَنَّ الدَّهْرَ يَقْدَحُ فِي الصَّفَا وَأَنَّ بَقَائِي -إِنْ حَيِيتُ- قَلِيلُ

فَعِشْ خَائِفاً لِلْمَوْتِ أَوْ غَيْرَ خَائِف عَلَى كُلِّ نَفْسٍ لِلْحِمَامِ دَلِيلُ

خَلِيلُكَ مَا قَدَّمْتَ مِنْ عَمَلِ التُّقَى وَلَيْسَ لِأَيَّامِ الْمَنُونِ خَلِيلُ[1]

یاد آن زندگانی افتادم که در آن خانه بوده است و در حالی که گویا هیچ چیزی در اینجا نبوده است، به دوستم گفتم:

اگر روزگار آرزویم را برآورده سازد مرا به دخترکان آراسته به درّ و پر کرشمه و ناز، چه نیاز؟

دریافتم که روزگار صخره را نیز می‌فرساید، و هر چه زنده بمانم باز هم زندگی‌ام کوتاه خواهد بود.

پس زندگی کن، خواه با ترس از مرگ یا بی‌ترس؛ چرا که مرگ به سراغ هر جانداری خواهد آمد.

دوستِ تو کار نیکویی است که پیش فرستاده‌ای و برای روزگار مرگ هیچ دوستی باقی نخواهد ماند.

چه می‌بینی؟ تو هرگز دنیای بزرگ و نه حتّی کوچکی نمی‌بینی! آن تنها گوشه‌ای تنگ با هنگامه‌های نزدیک احساس و عاطفه است. در آن صداقت هنری دربارهٔ طبیعتی محدود و نمونه‌ای از جانهای حسّی با افقهایی نزدیک است که گاه با احساسی ژرف نیکویی می‌یابد.

همچنین است ابونواس با آن نوآوری هنری در پاره‌ای از تصویرها و صداقت هنری در بیان خویشتن خود، ولی در محدودهٔ تنگ و نزدیکش. او در هر دو حالتش چنین به نظر می‌رسد؛ چه هنگامی که حسّ و لذّتهای حسّی او را

---

۱. دیوان بشّار بن برد، ج ۴، صص ۱۵۰ ـ ۱۵۱.

فرا می‌گیرد، و چه زمانی که دل و جانش بیدار می‌شود:

ذَكَرَ الصَّبُوحَ بِسُحرةٍ فَارْتَاحَا ‏ وأَمَلَّهُ دِيكُ الصَّباحِ صِياحَا

أَوفَى عَلَى شَعَفِ الجِدَارِ بِسُدْفة ‏ غرداً يُصَفِّقُ بالجناحِ جَناحَا

بَادِرْ صَباحَكَ بِالصَّبُوحِ ولاتَكُنْ ‏ كَمُسَوِّفِينَ غدوْا عَلَيكَ شِحاحَا

وَخَدِينِ لَذَّاتٍ مُعَلَّلِ صَاحِبٍ ‏ يَقْتَاتُ مِنْهُ فُكَاهةً وَمُزَاحَا

نَبَّهْتُه وَاللَّيْلُ مُلْتَبِسٌ بِهِ ‏ وَأَزَحْتُ عَنْهُ حُثاثهُ فَانْزَاحَا

قَالَ: ابْغِنِي المِصبَاحَ قُلْتُ لَهُ: اتئدْ ‏ حَسْبِي وَحَسْبُك ضَوءُهَا مِصبَاحَا

فَسَكَبْتُ مِنْهَا فِي الزُّجَاجَةِ شَرْبَةً ‏ كَانَتْ لَهُ حَتَّى الصَّباحِ صَبَاحَا

عَمِرَتْ يُكَاتِمُكَ الزَّمَانُ حَدِيثَهَا ‏ حَتَّى إذَا بَلَغَ السَّآمَةَ بَاحَا

فَأَبَاحَ مِنْ أَسْرَارِهَا مُسْتَودِعاً ‏ لَوْلَا المَلَالَةُ لَمْ يُكُنْ لِيُبَاحَا

فَأَتَتْكَ فِي صُوَرٍ تَدَاخَلَهَا البِلَى ‏ فَأَزَالَهُنَّ وَأَثْبَتَ الأَرْوَاحَا

فَكَأَنَّهَا وَالكَأْسُ سَاطِعَةٌ بِهَا ‏ صُبْحٌ تُقَارَبُ أَمْرُهُ فَانْصَاحَا[1]

شباهنگام سخن از صبوحی گفت و شادمان گشت، هرچند که بانگِ بی‌هنگام خروس ملولش ساخت.

در تاریکی بر سرِ دیوار پدیدار شد، و بال بر هم زد و بانگ برداشت.

هنگام صبوح است، برخیز و روزت را با می بیاغاز، و چون کسانی مباش که امروز و فردا می‌کنند و به تو بخل می‌ورزند.

چه بسا لذّت‌طلبی که پی در پی به یارش باده می‌نوشاند و از شوخیها و بذله‌گوییهایش بهره می‌گیرد،

درگرگ و میشِ بامدادان بیدارش کردم و خواب از دیدگانش زدودم.

۱. دیوان أبی‌نواس، ص ۱ ـ ۲، با حذف برخی ابیات.

گفت: چراغی برافروز! گفتم: خاموش که نور باده ما را بس!
آن‌گاه جرعه‌ای در ساغر ریختم که تا خورشید بر آمد بزم ما را روشن کرد.

آن باده که روزگار سالها سخنش را پنهان کرده بود، چون ملول گشت از پرده بیرونش انداخت.
از نهانگاه خویش رازی را آشکار کرد که اگر نبود آن ملالت هرگز چهره نمی‌نمود.
در صورتهایی کهنه و فرسوده به سراغ تو آمد، و سپس آنها را کنار زد و جان تازه بخشید.
آن‌گاه که جام از پرتو آن می درخشید چونان صبحی است که نزدیک گشته است و در آسمان دمیده است.

قُلْ لِمَنْ يَبْكِي عَلَى رَسْمٍ دَرَسْ ... وَاقِفاً مَا ضَرَّ لَوْ كَانَ جَلَسْ
اتْرُكِ الرَّبْعَ وَسَلْمَى جَانِباً ... وَاصْطَبِحْ كَرْخِيَّةً مِثْلَ القَبَسْ
بِنْتُ دَهْرٍ هُجِرَتْ فِي دَنِّهَا ... وَرَمَتْ كُلَّ قَذَاةٍ وَدَنَسْ
كَدَمِ الجَوْفِ إِذَا مَا ذَاقَهَا ... شَارِبٌ قَطَّبَ مِنْهَا وَعَبَسْ [1]

به کسی که ایستاده بر نشانه‌های فرسوده می‌گرید بگو که چه می‌شد اگر می‌نشست؟
پایه‌های بر جای مانده و سلمی را واگذار، و با باده‌ای کرخی که چون چراغ رخشان است صبح کن؛
بـاده‌ای کـهنه کـه دیـرزمانی است در خـمره مـانده و دُردهـا و

۱. دیوان أبی‌نواس، ص ۱۳۴.

ناخالصیهایش فرو ننشسته است؛
باده‌ای چونان خونِ دل که چون کسی آن را نوشد چهره در هم کشد و رو ترش کند.

[و ابوالعتاهیة (۱۳۰ - ۲۱۰ هـ.) گوید:]

لِدُوا لِلْمَوتِ وَابْنُوا لِلْخَرَابِ — فَكُلُّكُمُ يَصِيرُ إِلَى تَبابِ
لِمَنْ نَبْنِي وَنَحْنُ إِلَى تُرَابٍ — نَصِيرُ كَمَا خُلِقْنَا مِنْ تُرَابِ؟
أَلا يَا مَوْتُ لَمْ أَرَ مِنْكَ بُدّاً — أَتَيْتَ فَمَا تُحِيفُ وَمَا تُحَابِي
كَأَنَّكَ قَدْ هَجَمْتَ عَلَى مَشِيبِي — كَمَا هَجَمَ المَشِيبُ عَلَى شَبَابِي
وَإِنَّكَ يَا زَمَانُ لَذُو صُرُوفٍ — وَإِنَّكَ يَا زَمَانُ لَذُو انْقِلابِ
وَهٰذَا الخَلْقُ مِنْكَ عَلَى وَفَاةٍ — وَأَرْجُلُهُمْ جَمِيعاً فِي الرِّكَابِ[1]

بزایید برای مرگ و بسازید برای ویرانی که شما همگان به سوی هلاکت می‌روید.
برای که می‌سازیم، ما که خاک می‌شویم همان‌گونه که از خاک برخاستیم؟
ای مرگ! از تو گریزی نمی‌بینم؛ تو آمده‌ای و نه ستم می‌داری و نه پرهیز می‌کنی.
تو گویی به پیری‌ام حمله کرده‌ای، همان‌سان که پیری به جوانی‌ام یورش آورد.
ای روزگار! چه رنگها که نداری و چه چهره‌ها که دگرگون نمی‌کنی.
این خلایق همه پای در رکاب دارند تا کی فرا رسی.

---

۱. دیوان أبی العتاهیة، صص ۴۶ - ۴۷.

این و یا آن شیوه و سبک را ما در شیوه و سبکی در زمانی پیشین‌تر از سوی عمر بن ابی‌ربیعة (۲۳ ـ ۹۳ هـ.) و جَمیل بُثینة (د: ۸۲ هـ.) می‌یابیم و آنها هر دو دارای افقی محدودند که گاه در آن افق اثری اعجاب‌برانگیز و یگانه پدید می‌آید.

برای نمونه، این عمر بن ابی‌ربیعة است که چنین می‌گوید:

أَطْوِی الضَّمیرَ عَلَی حَرارَتِه وَأَرُومُ وَصْلَ الحِبِّ فِی سِتْرِ
وَأَبِیتُ أَرْعَی اللَّیْلَ مُرْتَقِباً مَجْرَی السِّماكِ وَمَسْقَطَ النَّسْرِ
كَمْ قَدْ مَضَی إِذْ لَمْ أُلاقِكُمُ مِنْ لَیْلَةٍ تُحْصَی وَمِن شَهْرِ
وَمُحَدِّثٍ قَدْ باتَ یُؤْنِسُنِی رَخْصِ البَنانِ مُهَفْهَفِ الخَصْرِ
مُتَضَمِّخٍ بِالمِسْكِ یُشْعِرُ بی أَعْطافَ أَجْیَدَ واضِحِ النَّحْرِ
وَیُذِیقُنِی مِنْهُ عَلَی وَجَلٍ عَذْباً كَطَعْمِ سُلافَةِ الخَمْرِ
فِی لَیْلَةٍ كانَتْ مُبارَكَةً ظَلَّتْ عَلَیَّ كَلَیْلَةِ القَدْرِ
حَتَّی إِذَا مَا الصُّبْحُ آذَنَنا وَبَدَتْ سَواطِعُ مِن سَنا الفَجْرِ
جَعَلَتْ تُحَدِّرُ ماءَ مُقْلَتِها وَتَقُولُ ما لِی عَنْكَ مِنْ صَبْرِ
بِمَحَلَّةٍ أُنُفٍ یُكَلِّفُها قَوْمٌ أَرَی فِیهِمْ ذَوِی غِمْرِ
وُغُرَ الصُّدورِ إِذَا رَكِنْتُ لَهُمْ نَظَرُوا إِلَیَّ بِأَعْیُنٍ خُزْرِ[1]

سوزِ دل را نهان می‌کنم و می‌کوشم تا پنهانی به محبوب دست یابم.
شب بیدار می‌مانم: در طول شب آسمان را می‌پایم تا کی ستارهٔ سماک بر آید یا ستارهٔ نسر فرود آید!
چه شبها و چه ماهها گذشته است که شما را ندیده‌ام،

۱. دیوان عمر بن أبی‌ربیعة، صص ۱۸۹ ـ ۱۹۰؛ شرح دیوان عمر بن أبی‌ربیعة، صص ۴۸۱ ـ ۴۸۲.

و چه بسا مونسی نازک‌انگشت و باریک‌میان که با من سخن می‌گوید،
و دلبری آغشته به مشک که کناره‌های گردنی کشیده و سینه‌ای فراخ و سپید را به من می‌نمایاند،
و شتابان باده‌ای از لبش به من می‌چشاند که طعمی چونان شراب کهنه دارد.
در شبی فرخنده که برای من مانند شب قدر بود.
تا آن‌گاه که بامداد بر آمد و پرتو فجر دمید؛
اشک‌ریزان گفت: من دوری از تو را تاب نمی‌آورم.
در محلّه‌ای قُرق‌شده با نگاهبانانی که در میان آنان مردمانی جاهل و نادان می‌بینم؛
کینه‌جویانی که چون به آنان تکیه کنم به من چشم غرّه روند.

یا می‌گوید:

لَيْتَ هِنْداً أَنْجَزَتْنا ما تَعِدْ	وَشَفَتْ أَنْفُسَنا مِمَّا تَجِدْ
وَاسْتَبَدَّتْ مَرَّةً وَاحِدَةً	إِنَّمَا العاجِزُ مَنْ لايَسْتَبِدْ
زَعَمُوهَا سَأَلَتْ جاراتِهَا	وَتَعَرَّتْ ذَاتَ يَوْمٍ تَبْتَرِدْ
أَكَمَا يَنْعَتُنِي تُبْصِرْنَنِي	عُمْرَكُنَّ اللّهَ أَمْ لايَقْتَصِدْ
فَتَضَاحَكْنَ وَقَدْ قُلْنَ لَهَا	حَسَنٌ فِي كُلِّ عَيْنٍ مَنْ تَوَدْ
حَسَداً حُمِّلْنَهُ مِنْ شَأْنِهَا	وَقَدِيماً كَانَ فِي النَّاسِ الحَسَدْ[1]

کاش هند به وعده‌ای که به ما داده بود وفا می‌کرد، و جان ما را به آنچه خود داشت شفا می‌داد،

۱. دیوان عمر بن أبی‌ربیعة، ص ۱۰۶؛ شرح دیوان عمر بن أبی‌ربیعة، صص ۳۲۰ ـ ۳۲۱.

و یک‌بار به تنهایی تصمیم می‌گرفت که هر کس چنین نباشد ناتوان است.

پنداشته‌اند که روزی برهنه شد تا تن به آب زند، و از زنان همسایه پرسید:

شما را به خداسوگند! آیا مرا همان‌گونه می‌بینید که او وصفم می‌کند، یا اینکه از وصف او برترم؟!

خندیدند و در پاسخ به او گفتند: دلبر همواره در دیدگان دلداده زیباست!

پاسخشان از روی رشک بود، و رشک از دیرباز در میان مردمان بوده است.

نیز می‌گوید:

بَعَثْتُ وَلِيدَتِي سَحَراً　　وَقُلْتُ لَهَا: خُذِي حَذَرَكْ
وَقُولِي فِي مُعَاتَبَةٍ　　لِزَيْنَبَ: نَوِّلِي عُمَرَكْ
فَإِنْ دَاوَيْتِ ذَا سَقَمٍ　　فَأَخْزَى اللّهُ مَنْ كَفَرَكْ
فَهَزَّتْ رَأْسَهَا عَجَباً　　وَقَالَتْ: مَنْ بِذَا أَمَرَكْ؟
أَهٰذَا سِحْرُكَ النِّسْوا　　نَ؟ قَدْ خَبَّرْنَنِي خَبَرَكْ
وَقُلْنَ: إِذَا قَضَى وَطَراً　　وَأَدْرَكَ حَاجَةً هَجَرَكْ[1]

سحرگاهان دلبرکم را روانه کردم و گفتم: مواظب باش،

۱. شرح دیوان عمر بن أبی‌ربیعة، ص ۴۷۲. در دیوان عمر بن أبی‌ربیعة (ص ۴۱۶) به نقل از الأغانی تنها دو بیت نخست آمده و مصراع نخست بیت اوّل نیز چنین است: «لقد أرسلتُ جاریتی».

و با عتاب به زینب بگو: عُمَر خویش را دریاب!
اگر بیماری را درمان کنی خدای بدخواهت را خوار گرداند.
دخترک با شگفتی سر جنباند و گفت: چه کسی تو را چنین فرمان داده است؟
آیا تو این‌گونه زنان را جادو می‌کردی؟ خبرت را از زنان شنیده بودم،
و گفته بودند که چون کام خویش برگیرد تو را رها خواهد کرد.

و مانند اینها که صداقت در تعبیر از طبیعت هنریِ خاصّ، و شیرینی و دلربایی و نوآوری را در آن می‌یابیم، ولی هیچ عالم یا شبه‌عالمی در آن نمی‌بینیم!
همچنین هنگامی که به سوی جمیل می‌رویم می‌بینیم که او می‌گوید:

أَمَا كُنْتِ أَبْصَرْتِنِي مَرَّةً ... لَيَالِيَ نَحْنُ بِذِي جَوْهَرِ
وَإِذْ أَنَا أَغْيَدُ غَضُّ الشَّبَابِ ... أَجُرُّ الرِّدَاءَ مَعَ المِئْزَرِ
وَإِذْ لِمَّتِي كَجَنَاحِ الغُرَا ... بِ تُطْلَى بِالمِسْكِ وَالعَنْبَرِ
فَغَيَّرَ ذٰلِكَ مَا تَعْلَمِينَ ... تَغَيُّرُ ذَا الزَّمَنِ المُنْكَرِ
وَأَنْتِ كَلُؤْلُؤَةِ المَرْزُبَانِ ... بِمَاءِ شَبَابِكِ لَمْ تُعْصِرِي
قَرِيبَانِ مَرْبَعُنَا وَاحِدٌ ... فَكَيْفَ كَبِرْتُ وَلَمْ تَكْبِرِي[1]

آیا مرا ندیده بودی در شبهایی که در ذی‌جوهر سپری کردیم؟
آن‌گاه که جوانی تر و تازه بودم و دامن از کبر بر زمین می‌کشیدم.
آن‌گاه که زلفم چون پرِ کلاغ سیاه بود و آغشته به مشک و عنبر؛
پس روزگارِ کژ مدار آن‌چنان که می‌دانی همه را دیگرگون ساخت،
و تو چونان گوهر گرانبهایی هستی که گذشتِ زمان، طراوت جوانی را

---
۱. دیوان جَمیل بثینة، ص ۱۰۱.

از تو نستانده است.

ما در یک‌جا زیستیم، امّا چگونه است که من پیر گشتم و تو جوان ماندی؟!

یا می‌گوید:

أَرَى كُلَّ مَعْشُوقَيْنِ غَيْرِي وَغَيْرَهَا ‌ ‌ ‌ يَلَذَّانِ فِي الدُّنْيَا وَيَغْتَبِطَانِ
وَأَمْشِي وَتَمْشِي فِي البِلَادِ كَأَنَّنَا ‌ ‌ ‌ أَسِيرَانِ لِلْأَعْدَاءِ مُرْتَهِنَانِ
أُصَلِّي فَأَبْكِي فِي الصَّلَاةِ لِذِكْرِهَا ‌ ‌ ‌ لِيَ الوَيْلُ مِمَّا يَكْتُبُ المَلَكَانِ
ضَمِنْتُ لَهَا أَنْ لا أَهِيمَ بِغَيْرِهَا ‌ ‌ ‌ وَقَدْ وَثِقَتْ مِنِّي بِغَيْرِ ضَمَانِ[1]

جز من و او هر دو دلداده‌ای را که می‌بینم در دنیا شادکام‌اند، و همگان به حالشان غبطه می‌خورند.

من و او چونان اسیری در دست دشمنان، از جایی به جایی می‌رویم.

نماز می‌گزارم و در نماز به یاد او می‌گریم؛ وای بر من! از آنچه دو فرشتهٔ موکّل می‌نویسند.

عهد کردم که دل جز به او نسپارم؛ او نیز بی هیچ ضمانی عهد مرا پذیرفت.

یا می‌گوید:

وَمَا صَادِيَاتٌ حُمْنَ يَوْماً وَلَيْلَةً ‌ ‌ ‌ عَلَى المَاءِ يَخْشَيْنَ العِصِيَّ حَوَانِي
لَوَاغِب لَايَصْدُرْنَ عَنْهُ لِوِجْهَةٍ ‌ ‌ ‌ وَلَا هُنَّ مِنْ بَرْدِ الحِيَاضِ دَوَانِي
يَرَيْنَ حَبَابَ المَاءِ وَالمَوْتُ دُونَهُ ‌ ‌ ‌ فَهُنَّ لِأَصْوَاتِ السُّقَاةِ رَوَانِي

---

۱. دیوان جمیل بثینة، ص ۲۰۱.

بِأَكْثَرَ مِنِّي غُلَّةً وَصَبَابَةً   إِلَيْكَ وَلٰكِنَّ العَدُوَّ عَرَانِي[۱]

و پرندگانی تشنه که شب و روزی بر فراز آب می‌چرخند و در حالی که بدان میل دارند از چوبها در هراس‌اند؛

پرندگانی آشفته و ژولیده که نه از آب دور می‌شوند و نه به خنکای آن نزدیک می‌گردند،

درخشش آب را می‌بینند، در حالی که مرگ میان آنان و آب جدایی افکنده است، و با گوشهٔ چشم صدای مردمان گِردِ آب را دنبال می‌کنند،

تشنگی و اشتیاق من به تو از این پرندگان بیشتر است، امّا دشمن مرا باز می‌دارد.

نیز می‌گوید:

إِلَى اللّٰهِ أَشْكُو مَا أُلاقِي مِنَ الهَوَى   وَمِنْ خُرَقٍ تَعْتَادُنِي وَزَفِيرِ[۲]

از سوز عشق و سختی و فغانی که تاب می‌آورم به خدا شکوه می‌کنم.

در این ابیات گرمی و صداقت می‌بینیم و روح و دل احساس می‌کنیم، ولی همچنان در مجالی محدود آهنگی یکنواخت با آوایی کم‌طنین می‌شنویم. ما از خیّام نیز جز یک آهنگ به گوشمان نمی‌رسید، امّا در اشعار او آهنگ همهٔ بشریت در برابر ناپیدای ناشناخته بود؛ آهنگ حسرت جاودان بشریت برای از پرده بیرون آمدن آن ناپیدای ناشناخته.

پس از این از میان این افقها فرو می‌آییم و برای نمونه بهاءالدین زهیر (۵۸۱ - ۶۵۶ هـ.) و همانندانش را می‌یابیم؛ می‌یابیم و همچنان در دنیای شعر سیر

---

۱. دیوان جمیل بثینة، ص ۲۰۲.   ۲. همان، ص ۱۰۶.

می‌کنیم، امّا دیگر نزدیک است که از این دنیا بیرون آییم! ما در اینجا اصالت را و جدّیت احساس را از دست می‌دهیم، ولی با این حال شعر آنها تنها نظم نیست، پژواکی از بویی خوش و عطرآگین است!

برای نمونه می‌بینیم که چنین می‌گوید:

رَعَى اللّهُ لَيْلَةَ وصلٍ خَلَتْ   وَمَا خَالَطَ الصَّفْوَ فِيهَا كَدَرْ
أَتَتْ بَغْتَةً وَمَضَتْ مُسْرِعَة   وَمَا قَصَّرَتْ مِنْ ذَاكَ القِصَرْ
بِغَيْرِ احْتِفَالٍ وَلا كُلْفَةٍ   وَلا مَوْعِدٍ بَيْنَنَا يُنْتَظَرْ
فَقُلْتُ وَقَدْ كَادَ قَلْبِي يَطِير   سُرُوراً بِنَيْلِ المُنَى وَالوَطَرْ
أَيَا قَلْبُ تَعْرِفُ مَنْ قَد أَتَاك   وَيَا عَيْنُ تَدْرِينَ مَنْ قَدْ حَضَرْ
وَيَا قَمَرَ الأُفْقِ عُدْ رَاجِعاً   فَقَدْ بَاتَ فِي الأَرْضِ عِنْدِي قَمَرْ
وَيَا لَيْتَنِي هٰكَذَا هٰكَذَا   وَبِاللّهِ بِاللّهِ قِفْ يَا سَحَرْ
فَكَانَتْ كَمَا نَشْتَهِي لَيْلَةً   وَطَالَ الحَدِيثُ وَطَابَ السَّمَرْ[1]

خدا خیرت دهاد شبِ وصلی را که گذشت و هیچ کدورتی صفای آن را تیره نکرد.

ناگهان آمد و شتابان رفت، و با این همه کوتاهی، کوتاهی نکرد.

نه تکلّف و آدابی بود، و نه قرار و موعدی که چشم به راهش باشیم.

در حالی که دلم از شادی وصال و رسیدن به آرزو از جا کنده می‌شد، گفتم:

ای دل! آیا می‌دانی چه کسی آمده است؟ و ای دل! آیا می‌فهمی که چه کسی حاضر شده است؟

---

۱. دیوان البهاء زهیر، ص ۱۲۵.

ای ماهِ آسمان! بازگرد که ماهِ زمین نزد من است.

ای شب! بمان، بمان، و ای سحر تو را به خدا، تو را به خدا، درنگ کن.

آن شب به آنچه که دوست داشتیم گذشت؛ سخن به درازا کشید و بیداری نکو شد.

امّا نظم، نظم تنها، که هنوز تا آنجا فرو نیامده‌ایم و هنوز ساختارش را ـ آن گونه که پس از این می‌بینیم ـ به تو ننمایانده، برای آن نمونه‌ای از ابن‌سهل اندلسی (۶۰۵ ـ ۶۴۹ هـ.) ذکر می‌کنیم:

هُوَ البَیْنُ حَتَّی لَمْ یَزِدْكَ النَّوَی بُعْداً　　تَرَحَّلَ قَبْلَ البَیْنِ لا شَكَّ مِنْ صَدَا

أَیَا فِتْنَةً فِي صُورَةِ الإنسِ صُوِّرَتْ　　وَیَا مُفْرَداً فِي الحُسْنِ غَادَرْتَنِي فَرْدَا

جَبِینٌ وَأَلْحَاظٌ وَجِیدٌ لِأَجْلِهَا　　أَضَاعَ الأَنَامَ التَّاجَ وَالكُحْلَ وَالعِقْدَا

وَكَمْ سُئِلَ المِسْوَاكُ عَنْ ذٰلِكَ اللَّمَی　　فَأَخْبَرَ أَنَّ الرِّیقَ قَدْ عَطَّلَ الشَّهْدَا[1]

فراق این است تا جایی که دوری بر جدایی‌ات نیفزود؛ بی‌تردید پژواک صدایش نیز پیش از جدایی کوچیده بود.

ای فتنه‌ای که در چهرهٔ آدمی نمایان گشته‌ای، و ای زیبای یگانه‌ای که مرا تنها وا نهاده‌ای!

پیشانی و دیدگان و گردنی که تاج و سرمه و گردن‌بند را از یاد مردمان برد.

چه بسا که وقتی مسواک را از آن لثه‌ها پرسیدند، پاسخ داد که آب دهانش شهد را از سکّه انداخته است.

---

۱. دیوان ابن‌سهل الاندلسی، ص ۳۰.

در اینجا نه از افقها و نه از حدود، سخن می‌گوییم، و ما تا رسیدن به اوزان و قوافی صِرف فرود آمده‌ایم.

از این نمایشِ شتابان، اندیشهٔ طبقات شاعران و درجات تقریبی آنان از بالا به پایین تا رسیدن به این نظم تنهای پیشین، به ذهنمان می‌رسد.

گاهی یک شاعر از لحظاتی بهره‌مند می‌شود که در آن لحظات از خویشتنِ خویش فراتر می‌رود، و یا به عبارتی دیگر به اوج خویش می‌رسد. از همین روست که در شعر او سطوح گوناگون بسیاری می‌بینیم. نمونه‌ای برای این سخن در سه سطح از ابن‌رومی (۲۲۱ ـ ۲۸۳ هـ.) ارائه می‌کنیم:

او دربارهٔ خداحافظی می‌گوید:

أُعانِقُهَا والنَّفْسُ بَعْدُ مُشوقةٌ — إِلَيهَا وَهَلْ بَعْدَ العِنَاقِ تَدَانِي؟
وأَلْثَمُ فَاهَا كَيْ تَمُوتَ حَزَازَتِي — فَيَشْتَدُّ مَا أَلْقَى مِنَ الهَيَمانِ
وَمَا كَانَ مِقْدَارُ الَّذِي بِيَ مَنْ جَوَى — لِيَشْفِيَه مَا تَرْشُفُ الشَّفَتَانِ
كَأَنَّ فُؤَادِي لَيسَ يَشْفِي غَلِيلَه — سِوَى أَنْ يَرَى الرُّوحَينِ يَمْتَزِجَانِ[1]

در آغوشش می‌کشم و هنوز مشتاق اویم! آیا نزدیک شدنی بالاتر از هم‌آغوشی وجود دارد؟

بر دهانش بوسه می‌زنم تا حرارتم فرو نشیند، امّا سرگشتگی‌ام فزونی می‌یابد.

سوزی که در دلم است چنان نیست که با آبی که از لبانش می‌چشم چاره شود.

گویا آتشِ درونم را چیزی جز آمیخته شدن دو جان خاموش نمی‌کند.

---

۱. دیوان ابن الرومی، ج ۳، ص ۴۰۶.

در اینکه در این ابیات عاطفهٔ راستین و گرمی تأثیرپذیری وجود دارد تردیدی نیست، امّا در بیت دوم علّت‌تراشی با «کی» به این تعبیر نیرومند از این احساس آسیب می‌رساند، و خشکی‌ای که این علّت‌تراشی القا می‌کند بدتر از آسیبی است که به‌ضرب‌آهنگ همگام با ابیات می‌رساند، امّا در هر حال این تعبیر الهام‌بخش چیزی است که در پسِ آن قرار دارد.

البته این سطح عالی در نوع خود، چنین به نظر می‌رسد در آنچه که از زندگی روزمرّه به ما می‌رساند، در سنجش با درنگهای همین ابن‌رومی در جاهای دیگر، در محیطی تنگ‌تر قرار دارد. برای نمونه او دربارهٔ نسیم صبحگاهی می‌گوید:

هَبَّتْ سُحَيراً فَناجَى الغُصْنُ صَاحِبَه ... مُـوَسْوِساً وَتَـنادَى الطَّيْرُ إعْـلانَا

وُرْقٌ تَـغَنَّى عَـلَى خُـضْرٍ مُـهَدَّلَةٍ ... تَسْمُو بِهَـا وَتَـشُمُّ الأَرْضَ أَحْـيَانَا

تَخالُ طَـائِرَهَا نَشْـوانَ مِـنْ طَـرَبٍ ... وَالغُصْنُ مِنْ هَزَّةِ عِـطْفَيْهِ نَشْـوَانَـا[1]

سحرگاهان وزید؛ پس هر شاخه‌ای با همنشینش در نجوا شد و کبوتران آشکارا یکدیگر را خواندند؛

کبوترانی که بر شاخه‌های سبز نغمه‌خوان شده‌اند؛ شاخه‌هایی فروهشته که نسیم آنها را بالا می‌برد و گاه پایین می‌آورد تا زمین را ببوید.

چنان می‌پنداری که کبوتران از شادی مست‌اند و شاخه‌ها نیز از مستی در رقص‌اند.

در اینجا محدودهٔ ارتباط با جهان بزرگ از طریق احساس درونی شاعر

---

۱. دیوان ابن الرومی، ج ۳، ص ۳۹۶.

نسبت به زندگی، گسترده‌تر است. در نسیمی که سحرگاهان می‌وزد، و در نجوای شاخه با همنشینش، و ندا دادن آشکار پرنده، و در آن در محفل شاد و رقصان و مستانه‌ای که کبوتر آوازخوان با شاخه‌های سبز فرو هشته دارد، چنان که گویی با کبوتر به شوخی و بازی سرگرم است و آن را تاب می‌دهد، و گاه آن را بالا می‌برد و گاه به سوی زمین می‌آید و آن را می‌بوید. در آن مستی که بر جان پرنده و شاخه‌ها نشسته، پرنده آواز می‌خواند و دو سوی فروهشتهٔ شاخه‌ها به جنبش درمی‌آید.

این از جنبهٔ ارزشهای احساسی است، امّا از جنبهٔ ارزشهای بیانی نیز تصویرها و سایه‌های زنده میدان پهناور نمایش را پر می‌کند، و ضرب‌آهنگ موسیقایی در اینجانیکوترین، بیشترین و استوارترین هماهنگیها را با تصویرها و سایه‌ها دارد، پرتوافکنی واژه نیز کامل است، تا جایی که هر واژه به تنهایی الهام‌بخش است[1]: «هبّت سُحیراً» تعبیری که نسیم صبا را در جامهٔ فرشته‌ای مسحور و یا عروسی از عروسان دشت که در صبحگاهان برخاسته‌اند، به تصویر می‌کشد، و الهام‌بخشیِ «سُحیراً» زیباتر و لطیف‌تر است؛ چه در هر چیزی زندگیِ سرمستانه، شاد و شیرینی را برانگیخته است. «فنَاجَی الغُصنُ صاحبَه مُوَسْوِساً» یادآور دوستان دورانِ کودکی و خوشیهای روزگارِ جوانی است. واژهٔ «ناجَی» از تصویری خیال‌انگیز و سایه‌ای درونی برخوردار است و تصویر «مُوَسْوِساً» آن را کامل می‌کند، و افزون بر اینها در این وصف، صداقت حسّی نیز وجود دارد؛ زیرا صدای شاخه‌ها و برگها به هنگام وزیدنِ نرم و مهربانانهٔ نسیم، حقیقت حسّیِ فراتر از آن چیزی است که سایه‌های خیالی القا می‌کنند، و تاب خوردن کبوتر بر روی شاخه‌ها و تصویر و ضرب‌آهنگش در

۱. پیشترگفتیم که تصویرها و سایه‌ها تنها ارزش بیانی صرف نیستند (س).

کنار ضرب‌آهنگ آواز آن کبوتر و ناز و کرشمهٔ مستانه‌اش با شاخهٔ مست، و «خُضْر مُهَدَّلَة» و آنچه از الهام‌بخشی زیبا و لَخت و فروهشتهٔ شاعرانه در این مستی رقصان که در این عبارت است، و «طائِرَها» این اضافه و دوستی و پیوندی که الهام می‌بخشد ... اینچنین هر واژه‌ای در جای خود جاری می‌شود و برای خیال تصویر می‌سازد و به وسیلهٔ سایه‌ها الهام می‌بخشد.

این جایگاه، به دلیل برخورداری از همهٔ این ارزشهای احساسی و بیانی، فراتر از جایگاه قطعهٔ پیشین قرار دارد.

دوست دارم بار دیگر بگویم: این موضوع نیست که جایگاه دو قطعه را مشخّص می‌کند، چنین نیست زیرا نخستین قطعه حالت نفسانی درونی و دومین آن حالت نفسانی بیرونی را نمایش می‌دهد.

برای از میان بردن این ابهام، نمونهٔ دیگری را از خود ابن‌رومی در حالت نفسانی درونی می‌آوریم، نمونه‌ای که البته در میدانی پهناورتر و افقی بالاتر است؛ زیرا این نمونه جایگاه انسانِ هستی را از طریق به تصویر کشیدن جایگاه خاصّ شاعر بیان می‌کند ... او دربارهٔ سفرهایش می‌گوید:

أَذاقَتْنِي الأسفارُ مَا كَرَّهَ الغِنَى   إلَيَّ وَأَغْرَانِي بِرَفْضِ المَطَالِبِ
فَأَصْبَحْتُ فِي الإثْرَاءِ أَزْهَدَ زَاهِدٍ   وَإنْ كُنْتُ فِي الإثْرَاءِ أَرْغَبَ رَاغِبِ
حَرِيصاً جَباناً أَشْتَهِي ثُمَّ أَنْتَهِي   بِلَحْظي جناب الرِّزْقِ لَحْظَ المُراقِبِ
وَمَنْ رَاحَ ذَا حِرْصٍ وَجُبْنٍ فَإنَّهُ   فَقِيرٌ أَتَاهُ الفَقْرُ مِنْ كُلِّ جَانِبِ
تُنَازِعُنِي رَغْبٌ وَرَهْبٌ كِلاهُمَا   قَوِيٌّ وَأَعْيَانِي اطِّلاعُ المغايبِ
فَقَدَّمْتُ رِجْلاً رَغْبَةً فِي رَغِيبَةٍ   وَأَخَّرْتُ رِجْلاً رهْبَةً لِلْمُعاطِبِ
أَخَافُ عَلَى نَفْسِي وَأَرْجُو مَفَازَهَا   وَأَسْتَارُ غَيْبِ اللّهِ دُونَ العَوَاقِبِ

أَلا مَنْ يُرِينِي غَايَتِي قَـبْلَ مَـذْهَبِي؟ وَمِنْ أَيْنَ وَالغَايَاتُ بَعْدَ المَـذَاهِبِ؟[۱]

سفرها چنان درد و رنجی را به من چشانید که توانگری را نـزد مـن ناخوشایند ساخت، و مرا فریفته کرد که چیزی نخواهم.

اگر تا چندی پیش بسیار خواهانِ توانگری بودم امروز از همه بیشتر از آن گریزانم.

از یک سو آزمندم و از دیگر سو بیمناک؛ می‌خواهم و سپس محتاطانه به سوی روزیِ خویش می‌نگرم.

هر کس آزمندی و ترس را با هم داشته باشد مسـتمندی است کـه تنگدستی از هر سو او را فراگرفته باشد.

خواهش و بیم هر یک مرا به سوی خویش می‌کشند، و مرا از چشم دوختن و دستیابی به ناشناخته‌ها ناتوان می‌سازند.

برای رسیدن به خواسته‌ام پایی پیش می‌نهم، و برای در امان ماندن از مهالک پای دیگر پس می‌کشم.

بر جانِ خویش بیمناکم و به رستگاری‌اش امید بسته‌ام، و پرده‌های غیب الهی فرجامِ کارها را پوشانده است.

چه کسی می‌تواند مقصد مرا پیش از گام نهادن در راه به من نشان دهد؟ چگونه چنین شود، در حالی که مقصد پس از حرکت نمایان می‌شود؟!

در اینکه تصویر جایگاه احساسی شاعر در اینجا زیبا و دقیق است، بحثی نیست. این جایگاه از تصویرها و سایه‌های خیالی و احساسی سرشار است، و

---

۱. دیوان ابن الرومی، ج ۱، ص ۱۳۵.

جزئیات تجربه و تأثیرپذیریهای پی در پی نیز با شرایطی که ما پیشتر در «شیوهٔ پرداختن به موضوع و دنبال کردن آن» گفتیم به‌خوبی سازگار است: احساسات ضدّ و نقیض او در میل شدید به ثروت و ترس شدید از سفر، آزمندی و بزدلی‌اش، خواستن و پا پس کشیدنش، درنگش در آستان روزی و زیرچشمی نگریستن به آن، و ستیز خواستن و ترسیدن با او، واژهٔ «تُنازِعُنی» و تصویر خیال‌انگیزش که از این سو و آن سو، و از چپ و راست او را می‌کشد، و تصویر یگانه‌اش که گامی از روی خواهش پیش و گامی از روی بیم پس می‌نهد، و واژهٔ «رَغیبة» و آن کششی که آن را به ژرفای جان می‌نشاند، که اگر واژهٔ «مَرغوبة» را به جای آن قرار دهی فضا دگرگون می‌شود، و دیگر ارزشهای احساسی و بیانی.

امّا همهٔ اینها ـ به رغم ارزشهای هنری ـ ما را به حالت درونی شاعر در لحظه‌ای واحد می‌رساند، آنجا که می‌گوید:

أَخَافُ عَلَى نَفْسِي وَأَرْجُو مَفَازَهَا   وَأَسْتَارُ غَيْبِ اللّـهِ دُونَ العَـوَاقِبِ

أَلا مَنْ يُرِينِي غَايَتِي قَبْلَ مَذْهَبِي؟   وَمِنْ أَيْنَ وَالغَايَاتُ بَعْدَ المَذَاهِبِ؟

بر جان خویش بیمناکم و به رستگاری‌اش امید بسته‌ام، و پرده‌های غیب الهی فرجامِ کارها را پوشانده است.

چه کسی می‌تواند مقصد مرا پیش از گام نهادن در راه به من نشان دهد؟ چگونه چنین شود، در حالی که مقصد پس از حرکت نمایان می‌شود؟!

این را می‌گوید و ما را از آن سوی لحظهٔ مقرّر و محدود به میدان گستردهٔ دیگری می‌خزاند، میدانی جهانی و وجودی. اینجا ابن‌رومی همان «شخصی» نیست که ما او و خاطراتش را در لحظه‌ای از لحظه‌های زمان می‌نگریستیم،

بلکه ابن‌رومی «انسان» است در برابر نیروهای جاودان. اینجا شناخت محدود آدمی است از راز جهان ناشناختهٔ هستی. اینجا ابن‌رومی ما را از طریق جایگاه شخصی و خاصّ خود به هستی بزرگ می‌رساند. او در این عرصه ـ با تفاوتی که در تصویر و احساس وجود دارد ـ ما را به یاد خیّام می‌اندازد. این مهمّ نیست که او به ما بگوید شناخت آدمی نسبت به راز جهان ناشناختهٔ هستی محدود است. این موضوعی ذهنی است و چه بسا پیش پا افتاده‌ترین چیز در دنیای شعر! مهمّ این است که او این سخن را از طریق یک تجربهٔ انسانی زنده و جزئی و گذرا به ما می‌گوید، درست همچون کسی که برای ما که درون یک چهاردیواری هستیم روزنه‌ای بگشاید تا ما از آن روزنه به آسمان و فضا نگاه کنیم. ابن‌رومی در اینجا تا طبقهٔ تاگور و همانندانش بالا می‌آید، با این تفاوت که ما در آنجا همواره در هر لحظه و یا در بیشتر لحظه‌ها با هستی بزرگ ارتباط داشتیم، و اینجا لحظه‌هایی خاصّ این‌گونه‌ایم.



اینک به گونه‌ای از شعر می‌رسیم که به اشتباه به فصل شعر راه پیدا کرده، و به دلیل فصل‌بندی و بخش‌بندی نادرست به فصل نثر نرفته است، و آن شعر اندیشهٔ خالی از تصویرها و سایه‌هاست. پاره‌ای از بهترین این شعرها از ارزش اندیشگی و انسانی برخوردارند، ولی در آنها نه گرمی و ضرب‌آهنگی می‌بینی و نه تصویرها و سایه‌هایی که احساساتت را برانگیزد و درونت را بشوراند. جای چنین شعری در فصل نثر است تا بتواند سودمند و مفید باشد و افقهای اندیشه را در زندگی بگستراند.

بسیاری از شعرهای متنبّی (۳۰۳ ـ ۳۵۴ هـ.) و ابوالعلاء معرّی (۳۶۳ ـ

۴۴۹ ه.) از این سنخ‌اند.

متنبّی می‌گوید:

إِنَّمَا تُنْجِحُ المَقَالَةُ فِي المَرْ ءِ إِذَا وَافَقَتْ هَوىً فِي الفُؤَادِ[1]

سخن آن‌گاه در آدمی تأثیر می‌گذارد و کامیابی می‌یابد که با خواستهٔ قلبی هماهنگ باشد.

و می‌گوید:

جَمَحَ الزَّمَانُ فَلا لَذِيذٌ خَالِصٌ مِمَّا يَشُوبُ وَلا سُرُورٌ كَامِلُ[2]

زمانه سرکش شده است، و از آنچه به هم آمیخته هیچ چیز که لذّتی ناب و شادی و سروری کامل ببخشد، یافت نمی‌شود.

و می‌گوید:

شَرُّ البِلادِ بِلادٌ لا صَدِيقَ بِهَا وَشَرُّ مَا يَكْسِبُ الإنْسَانُ مَا يَصِمُ[3]

بدترین سرزمینها سرزمینی است که هیچ دوستی در آن نیست، و بدترین چیزی که انسان آن را به دست می‌آورد چیزی است که او را ننگ آورد.

بیت نخست بحثی روانشناسی و چگونگی پی بردن به ریشه‌های رفتاری است. بیت دوم میوهٔ تجربه و نتیجهٔ نکته‌بینی است. بیت سوم هم پند و اندرزی

۱. دیوان أبی الطیّب المتنبّی، عزّام، ص ۳۶۸؛ الیازجی، ج ۲، ص ۸۸۰.
۲. همان، عزّام، ص ۱۵۸؛ الیازجی، ج ۱، ص ۳۹۰.
۳. همان، عزّام، ص ۲۷۱؛ الیازجی، ج ۲، ص ۶۴۴.

است که در مصراع نخست بر پایه‌ای احساسی و در مصراع دوم بر پایه‌ای اخلاقی استوار است. امّا همهٔ اینها چه جایی در دیوان شعر دارد؟ ذهن به تنهایی این بررسیها و نکته‌بینیها و راهنماییها را بدون تأثیرپذیریهای احساسی دریافت می‌کند؛ چراکه آنها از گرمی احساسی و همچنین از ارزشهای بیانی خالی‌اند، و بی‌هیچ گفت و گو جای آنها در فصل نثر است!

مسئله این نیست که چنین ابیاتی حکمت‌اند. حکمت گاهی میوهٔ تأثیرپذیری احساسی است، که گرم و جهنده و سرشار از تصویرها و سایه‌ها بیرون می‌جهد و بی هیچ مخالفتی در دیوان شعر در رتبه و جایگاه خویش می‌نشیند، و از همین گونه است این بیت از خود متنبّی:

ذَلَّ مَنْ يَغْبِطُ الذَّلِيلَ بِعَيْشٍ   رُبَّ عَيْشٍ أَخَفُّ مِنْهُ الحِمَامُ[1]

خوار و ذلیل است آن که به زندگی زبون و خوار رشک می‌برد، بسا زندگی که مرگ از آن آسانتر است.

و یا این بیت:

كَفَى بِكَ دَاءً أَنْ تَرَى المَوْتَ شَافِياً   وَحَسْبُ المَنَايَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيَا[2]

همین بیماری تو را بس که مرگ را شفابخش دانی، و مرگ تو را کافی است که آن آرزوی تو باشد.

و یا این بیت:

لِمَنْ تَطْلُبُ الدُّنْيا إِذَا لَمْ تُرِدْ بِهَا   سُرُورَ مُحِبٍّ أَوْ مَسَاءَةَ مُجْرِمِ[3]

---

۱. دیوان أبی الطیّب المتنبّی، عزّام، ص ۱۴۸؛ الیازجی، ج ۱، ص ۳۶۲.
۲. همان، عزّام، ص ۳۵۲؛ الیازجی، ج ۲، ص ۸۳۹
۳. همان، عزّام، ص ۳۶۶؛ الیازجی، ج ۲، ص ۸۷۸

برای که دنیا را خواهانی اگر آن را برای شادیِ دوستدار و رنجش
گناهکار نخواهی؟

آری اینجا نیز حکمت است، امّا حکمتی گرم که نگاهی هم به تأثیرپذیرهای عاطفی دارد. نگاهی که در بیت نخست به آن تقریر گزنده و نفرین‌گونه دوخته می‌شود: «ذَلَّ مَن یَغبِطُ الذَّلیلَ بِعَیش»، و در بیت دوم به آن اندوه تلخ خاموشی که آن را نیز ضربِ آهنگ و پیوستگی و امتداد بیت به نمایش می‌گذارد، و در بیت سوم به آن پرسش انکاری که چونان سرزنش و اعتراض است.

حکمت از دیوان شعر بیرون نیست، ولی مهمّ چگونگی، رنگ، خاستگاه و گرمی آن است.

ابوالعلاء معرّی می‌گوید:

أَمَّــا الیَــقِینُ فَــلا یَــقِینَ وَإِنَّمَــا أَقْصَی اجْتِهَادِی أَنْ أَظُنَّ وَأَحْدِسَا[1]

امّا یقین، هیچ یقینی برای من نیست و نهایت کوشش من این است
که به حدس و گمان برسم.

و می‌گوید:

سَأَلْتُمُــونِی فَأَعْـیَتْنِی إِجَـابَتُکُمْ مَن ادَّعَی أَنَّه دَارٍ فَـقَدْ کَـذَبَا[2]

مرا پرسیدید و از پاسختان درماندم؛ هر کس مدّعی شود که می‌داند
دروغ می‌گوید.

و می‌گوید:

---

۱. لزوم ما لایلزم، ج ۲، ص ۸۹۴.
۲. همان، ج ۱، ص ۱۲۹.

وَالنَّاسُ فِي تِيهٍ بِلا أَمَرٍ　　　وَاللّٰهُ يُفْصَلُ عِنْدَهُ الأَمْرُ[۱]

بی‌شکّ مردم در سرگردانی‌اند، و تنها خداست که همه چیز نزد او آشکار است.

اینها همه سخنانی صادق و درست‌اند، امّا چه جایی در شعر دارند؟ تجربهٔ جهان ناپیدا و ناشناخته‌ای که خیّام را رنجه کرده بود او را بر آن داشت تا برای ما شعر بگوید؛ زیرا این قلب او بود که از آن جهان ناشناخته تأثیر می‌پذیرفت، نه ذهنش، و در نتیجه انسانی در برابر این جهان ایستاد که احساس داشت، نه عقلی که بیندیشد، و ما اینجا اثری را که تعبیر خشک و بی‌روح می‌تواند بر احساس بگذارد و موجب خشکی و بی‌روحی آن شود، از یاد نمی‌بریم.

حال اگر ما با همین معرّی همراه شویم و به این سخنش برسیم:

صَاحِ! هٰذِي قُبُورُنا تَمْلَأُ الرُّحْـ　　　بَ فَأَيْنَ القُبُورُ مِنْ عَهْدِ عَادِ؟
خَفِّفِ الوَطْءَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الأَ　　　رْضِ إِلَّا مِنْ هٰذِهِ الأَجْسَادِ
رُبَّ لَحْدٍ قَدْ صَارَ لَحْداً مِرَاراً　　　ضَاحِكٍ مِنْ تَزَاحُمِ الأَضْدَادِ[۲]

یارا! این گورهای ما زمین را پر کرده است، پس گورهای مردمانِ روزگارِ عاد کجاست؟

آرام گام نه که گمان نمی‌کنم پوست زمین جز از نعش مردگان باشد.

بسا گوری که بارها گور شده است، و به از پی هم آمدن اضداد می‌خندد.

فروتنانه در برابر این احساس ژرف انسانی و در برابر این بیان تصویری

---

۱. لزوم ما لایلزم، ج ۲، ص ۶۳۳.　　۲. سقط الزند، ص ۷.

الهام‌بخش می‌ایستیم که صحنه را از تصویرها و سایه‌ها انباشته می‌کند و آهسته در گوش وجدانها و احساسات نجوا سر می‌دهد و به رتبهٔ نخست شعر انسانی با همهٔ ارزشهای بیانی و احساسی آن دست می‌یابد. این را هم به‌ویژه فرونگذارم که در هر یک از این ابیات ضرب‌آهنگ موسیقایی نیز هست و با اینکه همهٔ آنها در یک وزن سروده شده‌اند، ولی از نظر ضرب‌آهنگ با یکدیگر تفاوت دارند؛ چرا که وزن به تنهایی رنگ ضرب‌آهنگ را مشخّص نمی‌کند. وزنِ شعر، موسیقی بیرونی و محسوس بیت را شکل می‌دهد و موسیقی درونی برخاسته از چگونگی توالیِ حروف و مخارج آن است، و نه از حرکت این حروف که به وسیلهٔ آن وزن عروضی ساخته می‌شود.

در بیت نخست، نوای اعلام است و به میدانی پهناور اشاره می‌کند: «صاحِ هٰذی قُبورُنا تَمْلَأُ الرُّحبَ» و شاید این مدهای سه گانهٔ پی در پی در «صاح»، «هذی» و «قبورنا» با این ضرب‌آهنگ موسیقایی خاصّ ارتباط داشته باشد.

چون به بیت دوم می‌رسیم ضرب‌آهنگ آن بیشتر همانند گام ترسان و محتاطی است که با احتیاط و ترس و لرز برداشته می‌شود:

خَــفِّفِ الوَطْءَ مَـا أَظُـنُّ أَدِيمَ الأَ ‌‌ ‌‌ رْض إِلَّا مِــنْ هٰــذِهِ الأَجْسَــادِ

آرام گام نه که گمان نمی‌کنم پوست زمین جز از نعش مردگان باشد.

ضرب‌آهنگ در بیت سوم دگرگون می‌شود. این گامهای محتاطانه رها می‌شوند، ضرب‌آهنگ هم رهایی می‌یابد و با خندهٔ گور و به سخره گرفتنِ جمع کردن میان اضداد هماهنگ می‌گردد.

با این موازنه تفاوتهای میان شعر اندیشهٔ خنک و شعر عاطفهٔ گرم آشکار می‌شود و جایگاه هر یک از آنها در دفتر ادبیات مشخّص می‌گردد، و بر همین معیار می‌توان بسیاری از شعرهای معاصر را که گاه تنها به اندیشه‌ای مجرّد

توجه نشان می‌دهند، به سنجش گرفت تا آشکار شود که از گوشت و خون خالی و از گرمی و زندگی بی‌بهره‌اند. در دیوان جمیل صدقی زَهاوی (۱۸۶۳ - ۱۹۳۶ م.)، عبدالرحمن شکری (۱۸۸۶ - ۱۹۵۸ م.) و عبّاس محمود عقّاد (۱۸۸۹ - ۱۹۶۴ م.)، گرچه گاهی هم شعر یافت می‌شود، همه از این گونه‌اند و شایسته است آنها را به کتابهای منثور ایشان، به میان پژوهشها و آموزشها انتقال داد.

* * *

پیش از آنکه فصل شعر را به پایان رسانیم، ناگزیر باید از «واژه» به گونه‌ای مستقلّ سخن گوییم. چه آنکه واژه به ویژه در شعر از جایگاه خاصّ و ممتازی برخوردار است که سخن گفتن از آن را، افزون بر گفته‌های پیشین، ضرورت می‌بخشد.

اینک وقت آن رسیده است که اعتبار واژه را به آن بازگردانیم. البته نه همچون جاحظ (۱۵۹ - ۲۵۵ هـ.) که «معانی را بر سر راه ریخته‌شده» می‌دانست و بر این باور بود که مزیت، سراسر از آنِ عبارت است، تا جایی که ابوهلال عسکری (د: ۳۹۵ هـ.) در پیروی از او می‌گوید:

> بیان کردن معانی اهمّیتی ندارد؛ زیرا تازی و پارسی و شهری و بیابانگرد همه آن را بلدند. اهمّیت در نیکویی واژه و روشنی آن است... همراه با درستی سبک و ترکیب، و خالی بودن از کژیهای نظم.[1]

۱. کتاب الصناعتین، ص ۷۲.

نیز نه همچون پیروان «مکتب اصالت تعبیر» که در روزگار معاصر مصطفی لطفی منفلوطی (۱۸۷۶ ـ ۱۹۲۴ م.) و احمد شوقی (۱۸۶۸ ـ ۱۹۳۲ م.) آن را نمایندگی می‌کنند؛ مکتبی که در پسِ آراستگی عبارت، بسیاری از احساسات دروغین خود را پنهان می‌نمایند، همچنان که در این باره از چکامهٔ «قصر أنس الوجود» شوقی نمونه‌ای آوردیم.

همچنین بر آن نیستیم تا اعتبار واژه را بر این اساس که واژه همه چیز است به آن بازگردانیم. ما به اندازهٔ کافی پیرامون ارزشهای احساسی و جایگاه اصیل آن در ارزیابی کار ادبی سخن گفتیم، هرچند که این ارزشها از ارزشهای بیانی و تعبیری جدا نیستند.

ما می‌خواهیم اعتبار واژه را به شیوه‌ای دیگر و بر پایه‌ای دیگر به آن بازگردانیم.

واژه، همان‌گونه که بارها گفتیم، تنها ابزار برای دریافت ارزشهای احساسی در کار ادبی است، و تنها ابزاری است که برای ادیب فراهم شده تا او بتواند با بهره‌گیری از آن، تجربه‌های احساسی خویش را برای ما بازگو کند. واژه این دو وظیفه را به انجام نمی‌رساند، مگر هنگامی که میان آن و حالت احساسی‌ای که آن را به تصویر می‌کشد، هماهنگی ایجاد شود، و تنها در این هنگام می‌تواند به قدر امکان آن انرژی احساسی را تاب آورد و به جان و روان دیگران منتقل کند.

و شعر از آنجا که تعبیر حالتهای برتر در زندگی است بیش از هر گونهٔ دیگری از گونه‌های ادبی نیازمند هماهنگی و انسجام میان تعبیر و حالت احساسی‌ای است که آن را تعبیر می‌کند، و ما پیشتر گفتیم که واژه به کمک دلالتهای موجود در خود، حالتهای احساسی را بیان می‌کند؛ این دلالتها عبارتند از: دلالت لغوی، دلالت ضرب‌آهنگ و دلالت تصویری واژه، و نبود هر یک از

این دلالتهای سه گانه در شعر، در میزان تعبیر آن واژه از تجربهٔ احساسیِ برتری که عهده‌دار به تصویر کشیدن آن شده، تأثیر می‌گذارد و از توان القای آن در جان و روان دیگران می‌کاهد.

ارزشهای بیانی، هر گونه که باشند، کوتاهی واژه از به تصویر کشیدن آنها بخشی از ارزششان را پنهان می‌دارد و از القا باز می‌دارد و در نتیجه، در داوریِ ما دربارهٔ متن ادبی و همچنین پدیدآورندهٔ آن تأثیر می‌گذارد.

از این روست که واژه به‌ویژه در شعر که تصویری از لحظه‌های برتر در زندگی احساسی است، از ارزش خاصّی برخوردار است.

اینکه برخی از ناقدان تازی بارها گفته‌اند که متنبّی و معرّی حکیم‌اند و بحتری (۲۰۶ ـ ۲۸۴ هـ.) شاعر است، و یا اینکه بر ابوتمّام (۱۸۰ ـ ۲۲۸ هـ.) و پیچیدگیهای لفظی و معنوی او خرده گرفته‌اند، به اشتباه نرفته‌اند.

البته ما کاملاً با این ناقدان هم‌آوا نیستیم؛ چرا که آنان از واژه، مفهوم دیگری جز آنچه ما می‌فهمیم، می‌فهمند و وظیفهٔ واژه را چیزی غیر از آنچه ما می‌خواهیم بیان می‌کنند. ما می‌گوییم: ضرب‌آهنگ شعر بحتری و تصویرها و سایه‌های تابناک او نمونهٔ بسیار زیبایی است برای ادای شاعرانه و الهام‌بخش در شعر تازی، و اگر بحتری در طبیعت شعری خود بزرگتر از آنچه بود، می‌بود؛ یعنی اگر همپایهٔ متنبّی و یا ابن‌رومی بود، جایگاه والاتر و مهمّتری می‌یافت، و ابن‌رومی نیز با وجودی که از موهبت هنری یگانه‌ای در شعر تازی برخوردار است، تعبیر نثرگونه، درازدامن و دلیل‌تراشانهٔ او در بسیاری از مواقع، مانع از آن می‌شود که وی به جایگاه هنری واقعی خود که طبیعت احساسش شایستگی آن را دارد برسد، و هنگامی که در تعبیر کامیاب می‌شود، همچون ابیاتی که دربارهٔ نسیم صبحگاهی و ابیاتی که دربارهٔ سفر سروده است، در سنجش با همهٔ شعر

تازی به قلّه‌ای بلند دست می‌یابد.

متنبّی نیز هنگامی که از سردی درنگ فکری و از پیچیدگی تعبیر لفظی رهایی می‌یابد، به قلّهٔ هنری والایی در سنجش با همهٔ شعر تازی دست می‌یابد، و هنگامی که ابوتمّام در این رهایی ابیاتی نزدیک به این سطح می‌سراید، شعرش در اوج است و چیز دیگری از آب در می‌آید، و حتّی گاهی هم از معرّی در چنین حالتی ابیاتی از شعر ناب و رها و روان سراغ داریم.

منظور ما تنها زیبایی و درخشش و روانی واژه و یا قدرت ضرب آهنگ و یا شیرینی آن نیست، منظور ما هماهنگی میان طبیعت احساسی و طبیعت پرتوافکنی ضرب آهنگ و تصویری واژه است، به گونه‌ای که فضای احساسی و فضای بیانی آن ـ چنان که در ابیات نسیم صبحگاهی ابن‌رومی و ابیات قصیدهٔ دالیهٔ معرّی نشان دادیم ـ هماهنگ و سازگار با هم بشود، و اینجا جای آن است که ما افزون بر همهٔ مثالهای پیشین، نمونه‌هایی ذکر کنیم:

بحتری دربارهٔ عید نوروز در بهار می‌گوید:

أَتَاكَ الرَّبِيعُ الطَّلْقُ يَخْتَالُ ضَاحِكاً	مِنَ الْحُسْنِ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَكَلَّمَا
وَقَدْ نَبَّهَ النَّوْرُوزُ فِي غَلَسِ الدُّجَى	أَوَائِلَ وَرْدٍ كُنَّ بِالْأَمْسِ نُوَّمَا
يُفَتِّقُهَا بَرْدُ النَّدَى فَكَأَنَّهُ	يَبُثُّ حَدِيثاً كَانَ أمسِ مُكَتَّمَا
وَمِنْ شَجَرٍ رَدَّ الرَّبِيعُ لِبَاسَهُ	عَلَيْهِ كَمَا نَشَّرْتَ وَشْياً مُنَمْنَمَا
وَرَقَّ نَسِيمُ الرِّيحِ حَتَّى حَسِبْتَهُ	يَجِيءُ بِأَنْفَاسِ الأَحِبَّةِ نُعَّمَا[1]

بهار شکفته‌رو، خرامان و خندان از زیبایی خویش به سویت آمد، چنان که نزدیک بود به سخن درآید.

---

۱. دیوان البحتری، ج ۴، صص ۲۰۹۰ ـ ۲۰۹۱.

خنکای شبنم جامهٔ آنها را می‌درد، چونان سخنی که پیشتر پنهان بوده است.
بسا درختانی که بهار، جامهٔ آنها را بازگردانده است، مانند آنکه پارچه‌ای پر نقش و نگار را بگسترانی.
نسیم بهاری چنان لطیف است است که می‌پنداری نَفَس دلدادگان را با خود می‌آورد.

پیشتر دربارهٔ الهام‌بخشی بیت نخست و ضرب‌آهنگ آن سخن گفتیم، و اینک سخن خود را ادامه می‌دهیم:

ارزش تعبیر در اینجا به ضرب‌آهنگ و تصویرها و سایه‌هایی است که با واژگان و عبارتها درآمیخته‌اند، و همچون خود شاعر فضای بهار را می‌پراکنند. فضا سراسر آغاز بیداری و آشکار کردن نهفته‌های درونی است. بهار «چیزی نمانده تا به سخن درآید» و نوروز «در دل تاریکی، غنچه‌های نو رسی را که دیروز در خواب بودند، بیدار کرده است»، و خنکی شبنم غنچه را می‌شکفد، چنان که گویی سخنی را که پیشتر پوشیده بود، می‌پراکند، و بهار جامهٔ درخت را به آن بازمی‌گرداند، چنان که گویی پارچه‌ای پر نقش و نگار را بگسترانی، و «وَشْیاً مُنَمْنَماً» بیش از هر چیز به نجوا و سخن گفتن درگوشی با گل برای بیدار کردن آن شباهت دارد، و نسیم باد چنان نرم و لطیف شده است که می‌پنداری همراه با نفسهای دلدادگان در ناز و نعمت به سر می‌برد.

هر سایه‌ای از واژه و هر ضرب‌آهنگی، سایهٔ بیداری پیشی‌گیرنده و ضرب‌آهنگ حرکت شکفتگی است، و بر روی صحنهٔ نمایش شخصیتهایی به چشم می‌خورند که همگی تابناک، آرام، مهربان و خوگرند: بهار در آستانهٔ سخن گفتن است، در حالی که غنچه‌های نو رسی را که در تاریکی به خواب

رفته‌اند، از خواب بیدار می‌کند. شاعر می‌گوید: «كُنَّ نُوَّما» و نه «کانَتْ نائِمَة»؛ زیرا نون جمع مؤنّث در «کُنَّ» اشاره دارد به اینکه آنها عروسانی خواب‌آلوده‌اند که دلدار در حالی که در دل تاریکی به دیدارشان آمده آنها را بیدار می‌کند. فضا اینچنین ادامه می‌یابد و خنکی شبنم را می‌بینیم که جامهٔ این عروسان را می‌درد و سخن عشق نازپرورده‌ای را که پیشتر پنهان بود، می‌پراکند، و بهار جامه را به عروسانش بازمی‌گرداند، گویی بالاپوشهای پرنقش و نگار و آراسته را می‌پراکند، و نسیم چنان مهربانی می‌کند که گویی انفاس دلدادگان است، دلدادگان نازپروردهٔ شادمان.

آن یک گونه فضاست با آن واژگان. اینک به فضایی دیگر و واژگانی دیگر از همین بحتری در چکامهٔ «ایوان کسری» نظر می‌افکنیم:

يُتَظَنَّى مِنَ الكَآبَةِ إذْ يَبْـ ـدُو لِعَيْنَيْ مُصَبِّحٍ أَوْ مُمَسِّي
مُزْعَجاً بِالفِراقِ عَن أُنْسِ إلفٍ عَزَّ أو مُرْهَقاً بِتَطْلِيقِ عِرْسِ
فَهْوَ يُبْدِي تَجَلُّداً وَعَلَيْهِ كَلْكَلٌ مِنْ كَلاكِلِ الدَّهْرِ مُرسِي[1]

صبحگاهان و شامگاهان، آن هنگام که از افسردگی در برابر دیدگان ظاهر می‌شود، چنین است که پنداری:

جدایی از یار همدل او را آزرده‌خاطر کرده و طلاقِ همسر او را از پا افکنده است.

او خود را شکیبا نشان می‌دهد، در حالی که سینه‌ای از درد از سینه‌های پر درد روزگار بر او لنگر انداخته است.

این فضایی دل‌مرده و خفه کننده است. در اینجا سایه‌های واژگان و

۱. دیوان البحتری، ج ۲، ص ۱۱۵۹، با حذف یک بیت پس از بیت دوم.

ضرب‌آهنگ آنها در آفرینش این فضای دل‌مرده و خفه‌کننده نقش دارند، و منظور از این نقش‌آفرینی تنها بار لغوی آنها نیست، بلکه آنها به وسیلهٔ سایه‌ها و آواهایشان: «یُتَظَنَّی»، «مُزْعَجاً بِالفِراقِ»، «مُرْهَقاً بِتَطْلِیقِ عِرْسِ» و «کَلْکَلُ مِن کَلاکِلِ الدَّهْرِ مرسِی» چنین نقشی را می‌آفرینند.

در اینجا بافت سخن از بار واژگان، خاطره‌ها و تصویرهای خیالی و سایه‌های آن حاصل می‌شود و در فضا اندوهی ژرف می‌پراکند و نفسها در آن فضا فرو برده و سنگین می‌شود. واژگان مفرد، گذشته از معنای کامل آنها در ساختار کلام، از سایه‌هایی مفرد برخوردارند که از پسِ احساس، از خاطره‌ها و تصویرهایی مدد می‌گیرند که روزگاری دراز در تاریخ شخصی و انسانی خود با آنها همراه بوده‌اند، و این خاطره‌ها و تصویرها نیز خود از سایه‌هایی برخوردارند و در هماهنگی کامل قرار دارند. سایه‌های نخست را ناقدی همچون عبدالقاهر جرجانی (د: ۴۷۱ هـ.) نمی‌پذیرد؛ زیرا او به دلالت لفظ جز در نظمی معیّن باور ندارد، و این البته گزافه‌گویی است؛ چراکه واژه در بسیاری از مواقع دارای سایه‌ای خاصّ و آوایی الهام‌بخش است.

طبیعی است که زیبایی هنری در این ابیات جدای از سایه‌های واژگان مفرد و ضرب‌آهنگ آنها نیست، بلکه بر این زیبایی، هم این ارزشها و هم دیگر ارزشهای بیانی که کامل‌کنندهٔ هماهنگی است، دلالت دارند. بنابر این، کاربرد «مُزْعَجاً» و «مُرْهَقاً» به صیغهٔ اسم مفعول فضای اکراه و اجبار را به گونه‌ای به تصویر می‌کشند که اگر آن دو به صیغهٔ اسم فاعل بودند این فضا رخت بر می‌بست. افزون بر همهٔ اینها طبیعت این احساس را که این ایوان گویی زنده‌ای غمگین است، نباید نادیده گرفت؛ زنده‌ای غمگین که شاعر با او در اندوهش همدردی می‌کند و در جان خویش همنوایی جان او را، از شدّت

احساس خستگی و برانگیختگی که در اوست، احساس می‌کند.

ابن‌رومی در ابیاتی که ما پیشتر در «نسیم صبا» به تحلیل آنها پرداختیم همین‌گونه سخن می‌گوید. در سخن او هر واژه‌ای در جای خود همان‌گونه که الهام‌بخش سایهٔ خود است، ضرب‌آهنگ خویش را نیز الهام می‌بخشد. لختی به آن ابیات باز گرد و سپس بیا تا با هم به سخن او دربارهٔ نرگس گوش کنیم:

یَـا حَـبَّذَا النَّرْجِسُ رَيْحَـانَةً   لِأَنْـفِ مَـغْبُوقٍ وَمَـصْبُوحِ
كَأَنَّـهُ مِـنْ طِـيبِ أَرْوَاحِـهِ   رُكِّبَ مِنْ رَوْحٍ وَمِنْ رُوحِ[1]

خوشا بوی خوش نرگس به مشام باده‌نوش سحرگاهان و شامگاهان؛
بویی چنان خوش که گویی از راحت و رُوح ترکیب یافته است.

در اینجا به ناهمگونی میان روح نرگس و روح این ضرب‌آهنگ و سایه‌های این واژگان اشاره می‌کنیم: تصویر این گل نرگس را که با چشمان خواب‌آلودهٔ خود اشاره می‌کند، و بر خلاف گل آشکارا سخن نمی‌گوید، در کنار «لِأَنْفِ مَغْبُوقٍ وَمَصْبُوح» با آن آوای نتراشیده و خشک در وزن بیت، به طور کلّی، و آهنگ واژهٔ «مغبوق» و «مصبوح» در کنار «انف» قرار بده، و پس از آن در کنارشان واژهٔ «رُكِّبَ» را نیز که یادآور زمخت‌ترین و خشک‌ترین چیزهاست بگذار که در کنار آنها «روح و روح» خفه می‌شود؛ چرا که در این ترکیب زمختی و فشاری است که سایهٔ آنها نه با سایهٔ رَوح و رُوح هماهنگی دارد، و نه با سایهٔ نرگس و ریحان!

واژگان دارای روح‌اند، و وظیفهٔ تعبیر و بیانِ نیکو آن است که این روحها را در فضایی مناسب طبیعت آنها رها کند تا از این رهگذر الهام‌بخشیِ کامل و

---

۱. دیوان ابن الرومی، ج ۱، ص ۳۵۵.

بیانِ تأثیرگذار امکان‌پذیر گردد.

ابو تمّام می‌گوید:

إِنَّ رَيْبَ الزَّمـانِ يُحْسِـنُ أَنْ يُهْـ   دِي الرَّزَايـا إِلَى ذَوِي الأَحْسـابِ

فَـلِهٰذا يَجِـفُّ بَـعْدَ اخْـضِرارٍ   قَبْلَ رَوْضِ الوِهادِ رَوْضُ الرَّوابِي [1]

حوادث ناگوار روزگار خوب می‌داند که مصائب را چگونه به مردمان نژاده هدیه کند.

پس از همین روست که پس از سرسبزی، تپّه‌ها و زمینهای بلند پیش از زمینهای پست خشک می‌شود.

در اینجا می‌بینیم که واژگان از سایه‌ها و ضرب‌آهنگ بی‌بهره و از رمز و الهام‌بخشی خالی‌اند؛ به‌ویژه واژهٔ «فَلِهٰذا» که ما را کاملاً به سوی ذهنیات عریان و به سوی منطق دلیل و برهان و قیاس ظاهری می‌کشاند، و به طور کلّی از شعر به فضایی خالی از سایه‌ها و رنگها بیرون می‌برد.

وی دربارهٔ مناظر فصل بهار می‌گوید:

مِنْ كُـلِّ زَاهِـرَةٍ تَـرَقْرَقَ بِـالنَّدَى   فَكَأَنَّهَـا عَـيْنٌ إِلَـيْكَ تَحَـدَّرُ

تَـبْدُو وَيَحْـجُبُهَا الجَمِيمُ كَأَنَّهَـا   عَـذْراءُ تَـبْدُو تـارَةً وَتَخَـفَّرُ

حَتَّى غَـدَتْ وَهَـدَاتُهـا وَنِجادُها   فِـئَتَيْنِ فِي خِلَعِ الرَّبِـيعِ تَـبَخْتَرُ [2]

هر گیاه زیبا و درخشانی که با قطره‌های شبنم درآمیخته، چنان است که گویی چشمی به سوی تو اشک‌ریزان است.

خود را می‌نماید و انبوه گیاهان آن را در خود پنهان می‌دارند، چونان

---

۱. دیوان أبی‌تمّام، ج ۴، ص ۴۳.   ۲. همان، ج ۴، ص ۴۳.

دوشیزه‌ای که گاه چهره می‌نماید و گاه پنهان می‌شود.
پستی و بلندیهایش چنان است که گویی دو گروه‌اند که در جامه‌های بهاری فخر می‌فروشند.

در اینجا تعبیر، نیکوتر و مناسب‌تر است و فضای شاد و زندهٔ بهار را بهتر می‌رساند، امّا این ابیات کجا و ابیات بحتری کجا؟! و این ابیات کجا و روانیِ ابیات بحتری که شادابی بهار را بیان می‌کند، کجا؟! این ابیات کجا و ابیات نسیم صبای ابن‌رومی کجا؟ چنین به نظر می‌رسد که ضرب‌آهنگ موسیقایی در این ابیات، مانع رهایی کامل صحنه در احساس مخاطب می‌شود. بخوان: «فكَأَنَّها عَينُ إلَيكَ تَحَدَّرُ» تشدید در «فكَأَنَّها» و «تَحَدَّرُ»، تداعی‌کنندهٔ تشدید و توقّف در جریان ضرب‌آهنگ و در سایهٔ تصویر است. بیت نخست با اندکی روانی آغاز می‌شود: «مِن كُلّ زاهِرةٍ تَرَقْرَقَ بِالنَّدَى»، امّا در مصراع دوم این روانی به زمختی و سکون پایان می‌پذیرد: «فكَأَنَّها عَينُ إلَيكَ تَحَدَّرُ». تفاوت میان ضرب‌آهنگ و سایه‌های این دو مصراع همان روانی میان واژهٔ «تَرَقْرَقَ» و گرفتگی واژهٔ «تَحَدَّرُ» است. همین پدیده، یعنی پدیدهٔ روانی و گرفتگی، در دو مصراع بیت دوم نیز به چشم می‌خورد: «تَبْدُو وَيَحْجُبُهَا الجَمِيمُ كَأَنَّهَا» و «عَذْراءُ تَبْدُو تارَةً وتَخَفَّرُ»، واژهٔ «تَخَفَّرُ» در فضای شاداب و رهای بهار واژه‌ای گرفته و متراکم است، و مسئله در اینجا مسئلهٔ ساختار واژه و یا واژگان نیست، بلکه مسئله احساس خودانگیختهٔ پیچیده‌ای است که بدون آگاهی به جان و روان القا می‌کند. آن ضرب‌آهنگها و ضرب‌آهنگ موسیقایی در جان جریان می‌یابد و آن را پیش از آنکه به معنی واژگان و ساختار آنها آگاهی حاصل شود، با احساسی خاصّ در جان و روان فرو می‌برد.

متنبّی می‌گوید:

وَلِلْواجِدِ المَکْرُوبِ مِنْ زَفَراتِهِ سُکُونُ عَزاءٍ أَوْ سُکُونُ لُغُوبِ[۱]

سوز و گداز سوگوار اندوهگین را یا شکیبایی در ماتم پایان می‌بخشد و یا خستگی و از توان‌افتادگی او.

و در این بیت همهٔ واژگان و همهٔ ضرب‌آهنگهای بیت، فضای غمناک و افسرده‌ای را که شاعر می‌خواهد آن را به تصویر کشد، به نمایش گذارده است. «لِلواجِدِ المَکرُوب»، «زَفَراتِه» و «لُغُوب» همهٔ این واژگان دارای تصویری خیالی و سایه‌هایی نفسانی هستند که به محض بیان آنها، این تصویرها و سایه‌ها را القا می‌کنند. همهٔ این تصویرها و سایه‌ها همچنین گرد هم می‌آیند و در ساختار کلام، روشنی بیشتری می‌بخشند و با یکدیگر هماهنگی ایجاد می‌کنند، به گونه‌ای که اگر شاعر مثلاً به جای «زَفَراتِه» واژهٔ «آهاتِه» را به کار می‌برد هماهنگی میان آن و واژهٔ «المَکرُوب» از میان می‌رفت؛ چرا که مکروب (اندوهگین) آهی سرد و عمیق می‌کشد، نه آهی معمولی. همچنین اگر به جای «لُغُوب» واژهٔ «تَعِب» را به کار می‌برد از سایهٔ آن کاسته می‌شد؛ زیرا اندوهگینِ خاموش با واژهٔ «لُغُوب» که از توان‌افتادگی است، هماهنگ است، و واژهٔ «تَعِب» تأثیر کمتری دارد و از آوا و سایهٔ کمتری برخوردار است. همچنین مصراع دوم این بیت را بخوان: «سُکُونُ عَزاءٍ أَوْ سُکُونُ لُغُوبِ» پس از «سُکُونُ عَزاءٍ» هرچند که کلام را ادامه دهی، بدون تردید می‌ایستی؛ می‌ایستی تا نفس تازه کنی، چنان‌که گویی آن آه سوزان در پیِ خود آهِ سوزان دیگری را در «أَوْ سُکُونُ لُغُوب» به دنبال دارد، و این‌گونه سایه و ضرب‌آهنگ گرد می‌آیند تا فضای اندوه و درماندگی و آههای سوزان را به تصویر کشند.

۱. دیوان أبی الطیّب المتنبّی، عزّام، ص ۲۶۶؛ الیازجی، ج ۲، ص ۶۲۷.

متنبّی آن هنگام که هوشیار است و با ذهن خویش سخن می‌گوید و از پسِ آگاهی خود از عبارتها و احساساتش مدد نمی‌گیرد، این کامیابی را از دست می‌دهد. به این ابیات که همو سروده است، گوش کنید:

يُعْطِيكَ مُبْتَدِراً فَإِنْ أَعْجَلْتَهُ أَعْطاكَ مُعْتَذِراً كَمَنْ قَدْ أَجْرَمَا
وَيَرَى التَّعَظُّمَ أَنْ يُرَى مُتَواضِعاً وَيَرَى التَّواضع أَنْ يُرَى مُتَعَظِّمَا
نَصَرَ الفَعَالَ عَلَى المِطالِ كَأَنَّمَا خَالَ السُؤالَ عَلَى النَّوالِ مُحَرَّمَا[1]

در بخشش به تو پیشی می‌گیرد، و اگر تو بر او [در درخواست] پیشی بگیری به تو با عذرخواهی می‌بخشد، چنان‌که گویی گناهی مرتکب شده است.

او بزرگ‌بینی را در این می‌بیند که فروتن دیده شود، و فروتنی را در این می‌بیند که بزرگ دیده شود.

عمل به عهد را بر پشت گوش‌اندازی پیروز کرده است، و گویی او درخواست بخشش را حرام می‌پندارد.

تعبیر نثرگونه در این ابیات را خنک و پیچیده می‌یابی؛ تعبیری که در آن تصویر و سایه‌ای از واژه و یا عبارتی با هم در نمی‌آمیزند، و ضرب‌آهنگش به هیچ روی راهی به احساس ندارد. در اینجا مسئله تنها این نیست که معنا ذهنی است و شاعر راهِ ذهن را در تعبیر پیموده است، بلکه افزون بر این، خودِ عبارت نیز خنک و پیچیده است. شاید در اینجا میان شیوهٔ بیان و عبارت هماهنگی وجود داشته باشد، ولی این هماهنگی به طور کلّی هم شیوهٔ بیان را و هم عبارت را سراسر از محدودهٔ شعر بیرون می‌برد!

---

۱. دیوان أبی الطیّب المتنبّی، عزّام، ص ۴۷؛ الیازجی، ج ۱، صص ۱۲۹ ـ ۱۳۰.

اینک وقت آن رسیده است که بر این پایه اعتبار واژه را به آن بازگردانیم؛ چرا که زیاده‌روی در کاستن از ارزش واژه، همچون زیاده‌روی در اهمّیت بخشیدن بدان، تباه کنندهٔ گونه‌ای از ادب است. افزون بر اینکه درک کامل وظیفهٔ واژه در کار ادبی، ارتباط میان دلالت معنوی آن و تصویرسازی و ضرب‌آهنگش را با فضای احساسی‌ای که قصد داریم آن را به تصویر بکشیم تضمین می‌کند، و در عین حال در چشیدن طعم ادبیات و بهره‌گیری از آن، به مواضع دقیق و حسّاس توجّه نشان می‌دهد.

در این میان، شعر از دیگر گونه‌های ادبی برای شناخت ارزش واژه بر این پایه سزاوارتر است.

داستان و داستان کوتاه

اگر شعر بیان لحظه‌هایی خاصّ در زندگی بود، داستان بیان خود زندگی است؛ زندگی با تمام جزئیات و پاره‌هایش، آن‌گونه که در روزگار جاری است و خود را در رویدادها و احساسات درونی ما نشان می‌دهد. البته با یک فرق: زندگی نه از نقطهٔ معیّنی آغاز می‌شود، و نه به نقطهٔ معیّنی پایان می‌پذیرد. در زندگی نمی‌توان لحظه‌ای را که در آن رویدادی آغاز شده با تمام ویژگیهایش از لحظه‌ای که پیش از آن است، جدا کرد؛ همچنین نمی‌توان درست در لحظه‌ای ایستاد که آن لحظه، لحظهٔ پایانی این رویداد با تمام ویژگیهایش باشد، امّا داستان چنین نیست: داستان در محدودهٔ زمانی معیّنی آغاز می‌شود و پایان می‌پذیرد، و به یک رویداد و یا دسته‌ای از رویدادها در میان آغاز و انجام این محدوده می‌پردازد.

در زندگی علل و عوامل گوناگونی دخالت دارند، و رویدادها و حوادث پی

در پی از ازل تا به ابد با هدفی که برای انسان آشکار نیست، هدفی دور در جهان ناشناختهٔ انسان، در آمد و شدند، و هر رویدادی بخشی از رویداد دیگری است بزرگتر از آن رویداد، و هر هدفی وسیله‌ای است برای هدفی فراگیرتر. زندگی آن‌گونه که هست ادامه می‌یابد و به هدف مشخّصی که بتوان آن را در یک یا چند نسل مشاهده کرد، پایان نمی‌پذیرد، امّا داستان گزینش و هماهنگی است، گزینش یک یا چند رویداد که در زمانی مشخّص آغاز می‌شود و پایان می‌پذیرد و هدف مشخّصی را به تصویر می‌کشد؛ جزئیات داستان در بافتی مشخّص پیش می‌رود تا به تصویر کشیدن آن هدف مشخّص بینجامد. داستان تنها ثبت خطّ سیر زمان و رویدادها بدون آغاز و انجام نیست، همچنان‌که ثبت خاطره‌ها و احساسات بی هیچ ترتیب و هماهنگی نیز نیست.

داستان بیش از هر چیز همانند عکس است، لحظهٔ خاصّی را از میان لحظه‌های زمانی، احساسی و عاطفی انسان و یا اشیا برمی‌گیرد و آن را از دیگر لحظه‌های در حال گذر و دگرگونی جدا می‌سازد. داستان نیز اینچنین است: دوره‌ای از زندگی را با رویدادها و وقایع آن که دارای آغاز و انجامی است، به تصویر می‌کشد، و افزون بر این، جزئیات این دوره را به گونه‌ای که آن را پایانی باشد، هماهنگ می‌سازد، چنان‌که گویی زندگی را ـ که هیچ‌گاه آن را توقّفی نیست ـ پیش از آنکه به سیر خود به سوی اجل از پیش تعیین‌شده ادامه دهد، لحظه‌ای از حرکت باز می‌دارد. این هماهنگی همان کار هنری در داستان است، و همان چیزی است که داستان‌نویسان را از یکدیگر متمایز می‌سازد و نمونه‌های بی‌شماری از داستان را به وجود می‌آورد.

در داستان فرقی نمی‌کند که در این هماهنگی به دوره‌ای واقعی و رویدادهایی که در این دنیا به وقوع پیوسته و شخصیتهایی که در این دنیا زندگی می‌کنند،

پرداخته شود، یا به دوره‌ای که زاییدهٔ خیال است و رویدادها و شخصیتهای آن در ذهن و ضمیر انسان پرورش یافته‌اند. مهمّ همان شیوهٔ هماهنگی است: بریدن از جایی و افزودن به جایی دیگر، پیش و پس کردن جزئیات، و راهبری رویدادها و عواطف و احساسات، به منظور بیان تصویری خاصّ از این دوره؛ دوره‌ای که از نوارِ هماره در حرکت زمان جدا می‌شود و با توجّه به نگاه نویسنده‌اش به زندگی، به آن ویژگی و نشان خاصّی می‌دهد.

آن آزادی که داستان از آن برخوردار است و هر گونه که بخواهد می‌تواند جوانب و حواشی‌اش راگسترش دهد، این زمینه را برایش آماده ساخته است که می‌تواند به موضوع خود از نقطهٔ آغازین بپردازد و همهٔ جزئیات و موقعیتها را گرد آورد و به شمار محدودی از شخصیتها و رویدادها بسنده نکند، و در برابر رویدادی بیرونی و یا احساسی درونی نایستد و ... این ویژگی، داستان را برای اینکه بتواند تجربهٔ احساسی برگزیده‌اش را به طور کامل بیان کند، با هر رنگ و طبیعتی و با هر گستره‌ای در زمان و یا احساس، شایستگی می‌بخشد.

این آزادی به عنوان مثال برای داستان کوتاه فراهم نیست. داستان کوتاه ناگزیر باید خطّ سیر یگانه‌اش را دربارهٔ رویدادی آشکار و یا حالت احساسی مشخّص و یا شخصیتی ویژه ادامه دهد، و مجال پرداختن به همهٔ موقعیتها، جزئیات، حالات و عواملی که در محیط عمومی زندگی وجود دارد، در آن فراهم نیست.

این آزادی همچنین در نمایشنامه نیز وجود ندارد. نمایشنامه به زمان نمایش و قید و بندهای صحنهٔ نمایش و توان بازیگران محدود است.

این آزادی در حماسه هم نیست. حماسه به تصویرسازی شگفت‌انگیز شخصیتها و رویدادها محدود است؛ زیرا شعر است و نیکویی شعر ـ همان‌گونه

که گفتیم ـ جز در فضایی خاصّ شکل نمی‌گیرد. افزون بر اینکه حماسه در طبیعت خود سزاوار زندگی عادی، که خطّ کشیدهٔ زمان را دنبال می‌کند، نیست.

دنبال‌کردن گام به گام جزئیات تجربهٔ احساسی و به تصویر کشیدن خاطره‌ها و احساسات همراه آنها، به منظور شریک ساختن دیگران در آن احساسات و فضای کلّی احساسی آن، نقطهٔ اشتراک و همانندی شعر خوب و داستان خوب است، امّا در این ویژگی داستان گستره‌ای فراخ‌تر و فراگیرتر دارد؛ زیرا داستان از تصویرسازی همهٔ لحظه‌ها و حالتها برخوردار است، ولی شعر تنها می‌تواند حالتهای خاصّ و احساسات برتر را به تصویر کشد و دنبال‌کردن عوامل و موقعیتها نیز در شعر اهمّیتی‌ندارد، و در طبیعتش پراکنده‌گویی و از این شاخه به آن شاخه رفتن راه ندارد.

از این رو داستان در برخی مواقع تا حدودی جای شعر را می‌گیرد و به سطحی‌نزدیک به سطح شعر می‌رسد، امّا به اندازه‌ای که بتواند حقّ لحظهٔ کوتاه و مشخّصی را در بافت کلام ادا کند. حالتهایی که اقتضا می‌کنند شعر باشند فرصتهای گذرا و ناپایدارند، و اگر این حالتها از چارچوب داستان فراتر روند لازم است به طبیعت زندگانی عادی بازگردند و از آنها با زبان عادی و ضرب‌آهنگ عادی سازگار با ساختار معمول زندگی سخن گفت.



داستان صرفاً رویدادها و شخصیتها نیست، بلکه پیش از آن شیوه و اسلوبی هنری و یا شیوهٔ ارائه‌ای است که رویدادها را در جایهایشان می‌نشاند و شخصیتها را در موقعیتشان به حرکت وامی‌دارد، به گونه‌ای که خواننده احساس می‌کند این زندگی واقعی است که در جریان است، و این رویدادهای

واقعی‌اند که رخ می‌دهند و شخصیتهای حقیقی‌اند که زندگی می‌کنند، و این دو چیز را دربر می‌گیرد:

۱. ترتیب رویدادها به گونه‌ای در جریان باشد که اگر در زندگی روی می‌داد، بی هیچ تصنّع و تظاهری همان‌گونه می‌بود، و این طبیعتاً خیال و پنداری بیش نیست؛ چرا که رویدادها در زندگی در جای مشخّصی پایان نمی‌پذیرند تا به غایت و هدفی محدود برسند، در حالی که رویدادها در داستان به گونه‌ای خاصّ پیش می‌روند تا غایت و هدفی معیّن را در زمانی مشخّص آشکار نمایند، و این مهارت داستان‌نویس است که این رویدادها را در بافتی معیّن بدون آنکه رنگ و بویی از تصنّع و تظاهر داشته باشد پیش می‌برد، چنان‌که گویی این زندگی است که به طبیعت خود در این بافت، جریان معمول و طبیعی‌اش را پشت سر می‌گذارد، و هر داستان‌نویسی روش و اسلوب شخصی خویش را داراست، و این همان شرط عمومی است.

۲. درستی پردازشِ شخصیتها به گونه‌ای باشد که ویژگیها و خصوصیات آنها آشکار شود، و هر گاه این ویژگیها و خصوصیات به طور کامل از بیرون و درون آشکار گردد، پردازش شخصیتها کاملتر خواهد بود، و هر داستان‌نویسی در پردازش شخصیتها شیوهٔ خاصّ خود را دارد: برخی از آنها برای این پردازش از توصیف خصوصیات بیرونی یا درونی و یا هم بیرونی و هم درونی با هم بهره می‌گیرند، و برخی اجازه می‌دهند تا حرکتها و رویدادها این شخصیتها را پردازش کنند، و برخی هم این یا آن شیوه را به کار می‌گیرند، و در این میان شیوه‌ها و راههای بسیاری است که هر یک از آنها با طبع و خوی و گرایشها و آگاهیهای یکی از داستان‌نویسان هماهنگ است.

نوع رویداد و بزرگی آن و رنگ شخصیت و عظمت آن اهمّیتی ندارد، و

زندگی در همه جاری است. آنچه مهمّ است شیوه و روش است: شیوهٔ پرداختن به موضوع و دنبال کردن آن، به گونه‌ای که به ترسیم چهرهٔ مشخّصی از زندگی بینجامد، چنان‌که گویی در مسیر و راهِ طبیعی خویش در جریان است، و دیگر شیوهٔ پردازش شخصیتها و رنگ‌آمیزی آنها، به گونه‌ای که برای ما بیشترین میزان از ویژگیها و خصوصیات آنها آشکار شود، و این شخصیتها در گستره‌ای فراخ زندگی کنند و در این گستره تواناییهای خود را نمایان سازند، و پس از آن با عبارتها و واژگانی هماهنگ با فضا و بافت و شخصیتها به بیان آن پرداخته شود.

اینکه داستان‌نویس موضوع داستان خود را از رویدادهای بزرگ و پر آب و رنگ و با جار و جنجال و شخصیتهای شاخص و چهره‌های شناخته‌شده برگیرد، یا اینکه از رویدادهای کوچک و معمولی و شخصیتهای گمنام و ناشناخته، و یا از هر دو نوع، فرقی نمی‌کند، امّا تا زمانی که او زندگی را در مجرای طبیعی خود جریان دهد و شخصیتها و رویدادهایش را همچون همتایانشان در زندگی به حرکت درآورد و ما حضور او را پشت پردهٔ تاریک خیمه‌شب‌بازی برای به حرکت درآوردن عروسکهای کوچک و بزرگ، آن‌گونه که خود می‌خواهد و نه آن‌گونه که طبیعت اشیا اقتضا می‌کند، حسّ نکنیم. ما گاهی شخصیتهای خیالی واسطوره‌ای را می‌بینیم که زندگی می‌کنند و از طبیعتی زنده برخوردارند، و گاهی هم شخصیتهای «واقعی» را می‌بینیم که تظاهر در وجودشان را می‌توان حسّ کرد. این و آن به شیوهٔ ارائه و صادق یا دروغین بودن تصویر ارائه‌شده از زندگی باز می‌گردد.

در این میان راههای بسیاری برای ارائه وجود دارد. برخی از داستان‌نویسان از همان نخستین لحظه‌ها ما را به زور از خواب بیدار می‌کنند؛ اینان داستان را

با تأثّری پرحرارت، یا حرکتی خشونت‌آمیز و یا صحنه‌ای شلوغ و پرسر و صدا آغاز می‌کنند، و برخی دیگر سخن خود را به آرامی و با چیزهایی بسیار معمولی شروع می‌کنند، به گونه‌ای که ما تقریباً احساس نمی‌کنیم که حادثهٔ با اهمّیتی روی داده و یا خواهد داد و اندک‌اندک حواس ما را از احساسات پر می‌کند و خیال ما را از تصویرها می‌آکند و چنان همهٔ صحنه‌ها را در احساس ما نقش می‌زند که گویی ما با آن زندگی کرده‌ایم.

همچنین برخی از داستان‌نویسان برای رویدادها و شخصیتها زمینه‌ای از دیدنیهای طبیعت و مناظر غیر طبیعی قرار می‌دهند، آن‌گونه که ما خود را در صحنهٔ نمایش می‌بینیم، و برخی هم در این میان کاری می‌کنند که ما احساس می‌کنیم این دیدنیها و مناظر همان شخصیتهای موجود در فضای داستان‌اند؛ چرا که هیچ‌گاه از شخصیتها و رویدادها و روند آنها جدا نمی‌شوند، و این همان نوآوری هنری است، و برخی نیز این مناظر را تنها به عنوان زمینه قرار می‌دهند و از همین رو در بسیاری اوقات از برانگیختن احساس ما نسبت به اهمّیت این مناظر و دیدنیها ناکام می‌مانند، و در نتیجه توصیف این مناظر و دیدنیها ناهماهنگ با داستان و زاید خواهد بود و در داستان چیزی را بیان نخواهد کرد.

همچنین کسانی هم هستند که فضا را از مناظر و دیدنیها خالی می‌کنند و تنها به رویداد و یا شخصیت داستان توجّه نشان می‌دهند، آن‌گونه که این رویداد و شخصیت در محیطی خالی از زمان و مکان و اشیا قرار دارند. این داستان‌نویسان به نیروی خلّاقی نیاز دارند تا خواننده را به فضای داستان فرو برند و او را در دریای آن غرق کنند، به گونه‌ای که وی به محیط پیرامونی توجّهی نشان ندهد و از جادوی شخصیت و بند بافت رهایی نیابد.

عنصر دیگری باقی مانده است که در داستان نقش دارد و آن ارزش احساسی

داستان است. ما تا اینجا دربارهٔ ارزشهای بیانی: اسلوب هنری ارائه و شیوهٔ تعبیر و بیان سخن گفتیم، و کوشیدیم آشکار سازیم که خودِ موضوع هیچ تأثیری در وزن هنری داستان ندارد، و شیوهٔ ارائهٔ هر موضوعِ شایسته‌ای، همان چیزی است که ارزش هنری‌اش را تعیین می‌کند.

البته در این میان افقهای احساسی‌ای وجود دارد که موضوع به سوی آنها بالا می‌رود و در سایهٔ آنها رویدادها و شخصیتها به تصویر کشیده می‌شوند. در آنجا چگونگی احساس نسبت به زندگی: رویدادها، افراد، سرنوشتها و هدفها مطرح است و گوشه‌ای است که داستان‌نویس از آنجا به این دنیا می‌نگرد. در آنجا پرتوهایی است که در نور آنها این دنیا دیده می‌شود و در آنجا میزان ژرف‌اندیشی نویسنده دربارهٔ نفس انسانی و دربارهٔ مسائل پیرامونی زندگی و نیز دربارهٔ جهان هستی و کسان و چیزهایی که در آن است، آشکار می‌شود، و از همین جاست که افقهایی که داستان‌نویسان بدان می‌رسند با یکدیگر تفاوت پیدا می‌کند.

بدون تردید ارزشهای بیانی ـ شیوهٔ ارائه و شیوهٔ بیان ـ در مشخّص کردن ارزش داستان اهمّیت و ارزش خود را داراست، ولی این به‌تنهایی برای ارزیابی کافی نیست، و ناچار باید به این افقهای احساسی و میزان مطابقت ارزشهای بیانی با آنها نگریسته شود.

برخی از داستان‌نویسان در نهایت دقّت و مهارت از جنبهٔ داستانی، برای ما رویدادها و شخصیتها را به تصویر می‌کشند، امّا این ما را از محیط رویدادها و شخصیتهای محدود آن و محیط دورهٔ زمانی خاصّی که رویدادها در آن در جریان است، فراتر نمی‌برد. از میان این داستان‌نویسان می‌توان به آندره ژید[1] در

۱. آندره ژید André Gide (۱۸۶۹ ـ ۱۹۵۱ م.)، نویسندهٔ اجتماعی و منتقد فرانسوی.

کتاب درِ تنگ و سمفونی روستایی[1] با وجود عطرآگین بودن روحی آن دو اشاره کرد. همچنین می‌توان از اسکار وایلد[2] در تصویر دوریان گری و شبح کانتر ویل و برنارد شاو[3] در ژاندارک مقدّس و شاگرد شیطان نام برد. برخی از نویسندگان، ما را ـ پس از رویدادها ـ رو در رو با همهٔ زندگی: سنّتهای جاوید، موقعیتهای هستی، و تقدیرهای فراگیرش قرار می‌دهند. این نویسندگان به طور مستقیم از این‌گونه مسائل سخن نمی‌گویند، بلکه ما را رها می‌کنند تا ما از طریق شخصیتهای معیّنی به درون انسانیت جاوید ـ آن گونه که در بینش او ترسیم می‌شود ـ نفوذ کنیم. آن رویداد، جزء و کلّ و این شخصیت فرد و نمونه است. برخی نیز در نوآوری به حدّی می‌رسند که نمونه‌های بشری آنان پایدارتر و زنده‌تر از مخلوقات بشری است، و رویدادها و وقایع داستان نشانی آشکارتر از رویدادها و حوادث تاریخی بر هستی و روزگار بر جای می‌گذارند. از این نویسندگان می‌توان به تولستوی[4] در رستاخیز، توماس هاردی در تس و جود گمنام، و داستایوسکی[5] در قمارباز، و آرتسیباشف[6] در سانین[7] (*Sanine*)، و ... اشاره کرد.

این سطح بی هیچ گفت و گویی برتر و بزرگتر از سطح نخست است.

---

۱. این اثر با نامهای سمفونی کلیسایی، سمفونی روحانی، سمفونی پاستورال و آهنگ عشق به فارسی ترجمه شده است.

۲. اسکار وایلد Oscar Wilde (۱۸۵۴ ـ ۱۹۰۰ م.)، نمایشنامه‌نویس، شاعر و منتقد ایرلندی.

۳. جرج برنارد شاو George Bernard Shaw (۱۸۵۶ ـ ۱۹۵۰ م.)، نویسندهٔ ایرلندی.

۴. لئون تولستوی Léon Tolstoi (۱۸۲۸ ـ ۱۹۱۰ م.)، نویسندهٔ روسی.

۵. فدور داستایوسکی Fedor Dostoievsky (۱۸۲۱ ـ ۱۸۸۱ م.)، نویسندهٔ روسی.

۶. میخائیل پتروویچ آرتسیباشف Mikhail Petrovich Artsybashev (۱۸۷۸ ـ ۱۹۲۷ م.)، نویسندهٔ روسی.

۷. این اثر را ابراهیم عبدالقادر مازنی با نام سانین أو ابن الطبیعة به زبان تازی ترجمه کرده است.

این بیان در مشخّص کردن منظور ما از اینکه می‌گوییم داستان همان زندگی است، سودمند خواهد بود. بنابر این، یک واقعیت محدود وکوچک به تنهایی گسترهٔ داستان نیست، بلکه این واقعیت ابدی ـ آن‌گونه که از لابه‌لای واقعیت زمانی دانسته می‌شود ـ گسترهٔ داستان است، و این گستره آن‌گونه که از شخصیتهای فردی آشکار می‌شود، نمونه‌های انسانی است، و اینها افقهای داستان‌نویس بزرگ است، همچنان که افقهای شاعر بزرگ نیز به شمار می‌رود، و داستان‌نویس در این موقعیت شاعر است، و داستان از جنبهٔ ارزشهای احساسی رنگی از شعر دارد.

داستان رستاخیز، تس، جود گمنام، قمارباز و یا ساتین را که می‌خوانی خود را در برابر شخصیتها و رویدادها می‌بینی، و چون داستان به پایان می‌رسد خود را در برابر مردم و سرنوشتها می‌بینی، و در نهایت اشخاص و رویدادها را فراموشی می‌کنی تا ضعف انسانی را در برابر نیروهای هستی، غرایز، شهوتها و گرایشها به خاطر سپاری، و در این میان داستان‌نویس نه سخنی از این گونه مسائل گفته است و نه بافت داستان بافتی فلسفی است، امّا رویدادها و وقایع تو را ناگزیر و بی‌اختیار به این رویکرد عام زندگی و هستی می‌کشاند، و این گسترده‌تر از افقهای محدود به حدود زمان و مکان داستان است.

از این نوع داستان در داستانهای تازی معاصر ـ البته با تفاوتی در سطح و محیط ـ داستان خان الخلیلی نوشتهٔ نجیب محفوظ (۱۹۱۲ ـ ۲۰۰۶ م.) جوان است. اشاره به این همانندی کلّی در روی نمودن به افقها، با هر فاصله‌ای که میان طبیعت و غایت این افقها وجود دارد، مرا شادمان می‌کند. این ویژگی، نشانِ داستان‌نویسان بزرگ است، و داستان در ادبیات تازی نوزادی بیش نیست و برای آن هم‌اینک همین کافی است که به سطح هنر این جوان برسد.

برخی از داستان‌نویسان این روزها در مورد دو رویکرد: رویکرد تضادّ اجتماعی و تحلیل روانی مبالغه می‌کنند، و ما تا هنگامی که این رویکردها در ویژگی رفتار انسانی تأثیر نگذارد و حقایق هنری را تحت تأثیر قرار ندهد، قصد نداریم به آنها اعتراض کنیم. برای هر هنری ضروری است که در محیط خود زندگی کند، ولی مبالغه در رویکرد اجتماعی، تقریباً داستان را به توجیهات مستقیم و یا پیش‌گوییهای اجتماعی جهت‌دار وارد می‌کند، و این کاری است که ولز[1] در بیشتر داستانهای خود کرده است. این کار را نمی‌توان کاری هنری دانست که حسّ هنری را مخاطب قرار می‌دهد و در تاریخ زندگی طبیعی معمول در جریان است.

مبالغه در تحلیل روانی نیز تقریباً داستان را به ثبت مشاهدات آزمایشگاهی و یا گزارش جلسهٔ روانکاوی دگرگون می‌سازد!

نه این و نه آن را نمی‌توان هنر به شمار آورد، هرچند که شکل ظاهری هنرها را به خود گرفته باشند.

همچنین برخی زمانی کوشیدند داستان نمادین و سمبلیک بیافرینند، امّا برای ما معمّاهایی ساختند که نه زندگی را ترسیم می‌کند و نه افراد را به تصویر می‌کشد. حتّی اگر شعر بتواند چنین گرایشی را برتابد، من گمان نمی‌کنم که داستان بتواند میدان و گستره‌ای برای سبک سمبلیک باشد.

داستان برخاسته از خودآگاهی است، و سهم ناخودآگاه در آن محدود است، و به طور کلّی به نظر می‌رسد که ناخودآگاه بر طرح هنریِ داستان و یا تعبیر و بیان آن تأثیر اندکی داشته باشد. ناخودآگاه گاهی در رنگ‌آمیزی

---

۱. هربرت ژرژ ولز Herbert George Wells (۱۸۶۶ ـ ۱۹۴۶م.)، داستان‌نویس، تاریخ‌نگار و نویسندهٔ اجتماعی انگلیسی.

شخصیتها و تصوّرات و رفتارهای آنان تأثیر می‌گذارد، ولی تأثیر آن در تعبیر و بیان این تصوّرات و رفتارها ضعیف و ناچیز است؛ زیرا تعبیر در داستان در حالت آگاهی کامل انجام می‌گیرد، و همچون شعر نیست که در پاره‌ای از اوقات تحت تأثیر جریانهای ناخودآگاه، هوشیاری و آگاهی را در خود فرو برد و آن را لحظاتی پنهان سازد.

شاعر می‌تواند از حالت پیچیده‌ای در احساس خود و نیز از احساس مبهمی در وجود خود به گونه‌ای سمبلیک و نمادین سخن گوید، ولی داستان‌نویسی که باید برای ما رویدادها را آن‌گونه که هست و شخصیتها را آن‌گونه که زندگی می‌کنند، و زندگی را حتّی زندگی قهرمانان افسانه‌ای را آن‌گونه که در جریان است به تصویر بکشد، چگونه می‌تواند سبک سمبلیک را برگزیند و ما را در پیچیدگیها و ابهامها رها سازد و زندگی را به گونه‌ای مه‌آلود و ابری واگذارد؟ این تنها در صورتی امکان دارد که نویسنده بخواهد خودرأیی کند و تکلّف و تصنّع پیشه سازد.

لحظات پیچیدگی و ابهام در درون شاعر نیز همیشگی نیست، و شاعرانی که زندگی احساسی آنها سراسر مه‌آلوده باشد بسیار اندک‌اند. امّا اینکه داستان‌نویس بیاید و زندگی پرفراز و نشیب شخصیتها و رویدادهای گوناگون داستان را به گونه‌ای نمادین به تصویر بکشد، افزون بر اینکه چنین کاری با طبیعت داستان و گسترهٔ طبیعی آن ناسازگار است، نوعی تکلّف و دروغ‌بافی نیز هست.

البته داستان کوتاه می‌تواند نمادین و سمبلیک باشد؛ زیرا همچون شعر گاهی تنها تصویر حالت نفسانی یگانه‌ای را ارائه می‌کند و حالتهای نفسانیِ یگانه قابلیت آن را دارند که به صورت نمادین طرح گردند، امّا تصویرسازی

شماری از رویدادها و یا شخصیتها و دورهٔ کاملی از زندگی در فضایی نمادین و رمزآلود به گمان ما با طبیعت این چیزها سازگار نیست و مسئله‌ای است که نیازمند اراده‌ای است، و آن اراده این رویدادها و شخصیتها را از مسیر طبیعی خود بیرون می‌برد. بیشترین چیزی که کار هنری را به تباهی می‌کشاند این است که طبیعت آن کار هنری، الهام‌بخش جهت‌گیری و رویکرد آن نباشد، و این جهت‌گیری و رویکرد از مکتبی که پیشتر شکل گرفته و قالبها و شکلهای آن را مشخّص کرده، برخاسته باشد، و این عیب همهٔ مکتبهای هنری است.

تنها سخن پایانی دربارهٔ زبان داستان باقی مانده است. پایه و اساس هر کار ادبی سازگاری ارزشهای بیانی با ارزشهای احساسی آن است و باید به‌کارگیری ابزارها با طبیعت کاری که این ابزارها در آن به کار گرفته شده و رویکرد آن تناسب داشته باشد.

داستان، همان‌گونه که گفتیم، به دنبال به تصویر کشیدن زندگی در محیط طبیعی‌اش است، و در این محیط فضاها و حالتهای احساسی متفاوت‌اند. با توجّه به همهٔ این دلایل و نکته‌ها دانسته می‌شود که زبانِ داستان شایسته است که زبانِ نثری و نه شعری باشد، مگر در لحظات ویژه‌ای که در آن احساس، جریان می‌یابد و بالا می‌رود و می‌درخشد، و یا تصمیم گرفته می‌شود که از توصیف طبیعت و غیر آن چارچوبی وضع شود که در درون آن لحظه‌های خیال‌انگیز و درخشان و یا افسرده و اندوهناک در بافت داستان به سر برند.

هرگاه کسی در داستان به زبان خویش و متناسب با سطح و موقعیت خود سخن گوید، زبانِ داستان کامل‌تر خواهد بود؛ چرا که این مسئله به ما کمک می‌کند که نویسنده را به فراموشی سپاریم و بی آنکه نظم ساختگی‌اش برای ما جلوه کند، احساس نماییم که زندگی به گونه‌ای طبیعی در برابر ما جاری است.

گاهی نویسندگان برای رام کردن زبان تازی در همهٔ سطوح فکری و احساسی با پاره‌ای دشواریها روبرو هستند؛ زیرا این زبان، در طبیعت خود، زبان خواصّ است. البته رام کردن این زبان متناسب با موقعیتها و بدون بیرون رفتن از طبیعت این زبان و اسلوبهای آن امکان‌پذیر است، و بهترین مثالی که می‌توان برای این رام کردن زد، اسلوب نگارش مازنی (۱۸۹۰ ـ ۱۹۴۹ م.) در إبراهیم الکاتب و إبراهیم الثانی و بلکه در دیگر داستانها و نوشته‌هایش است، و کاری که یک بار امکان‌پذیر باشد، چنانچه قصد و نیّت آدمی درست باشد و از کسالت و منفی‌بافی دوری گزینند، بار دیگر نیز امکان‌پذیر خواهدبود.

* * *

داستان کوتاه چیز دیگری غیر از داستان است. داستان کوتاه «قصّهٔ مختصر» نیست و نامیدن آن به Short Story ممکن است ابهام‌انگیز باشد. شاید بهتر باشد در زبان تازی داستان را «روایت» بنامیم تا بدین صورت از اشتباه میان این دو واژه بکاهیم.[1]

داستان کوتاه قصّهٔ کوتاه نیست و حجم داستان کوتاه مشخّصهٔ تعیین ماهیت و طبیعت آن نمی‌تواند باشد. تفاوت میان داستان کوتاه و داستان تنها از حجم داستان کوتاه برنمی‌خیزد، بلکه در این میان طبیعت و گسترهٔ داستان کوتاه را نیز دربرمی‌گیرد.

---

۱. عبدالحمید جودة السحار در مقدّمهٔ کتاب همزات الشیاطین که دربارهٔ داستان کوتاه و روایت است، چنین کرده است (س).

در چاپی که از این کتاب در اختیار مترجم است، مطلب یادشده در بخش پایانی کتاب با عنوان «تذییل بین الروایة والأقصوصة» (صص ۱۶۳ ـ ۱۸۸) آمده است.

داستان به مرحله‌ای از زندگی با تمام ویژگیها، جزئیات، مسائل پیرامونی و پیچیدگیهایش می‌پردازد، و یک یا چند شخصیت را در محیط گستردهٔ زندگی به تصویر می‌کشد. در داستان می‌توان زادگاه این شخصیت و همهٔ آنچه را که در پیرامون او قرار دارد توصیف کرد، و با او گام به گام پیش رفت و تمام وقایعی که برای او رخ می‌دهد تشریح کرد و حتّی به شخصیتها و رویدادهایی که بر سر راه او قرار می‌گیرند پرداخت و به توصیف و تحلیل آنها روی آورد، و گاه به گاه شخصیتهای جدید و یا مناظر طبیعی و رویدادهای گوناگون را وارد داستان کرد و در مسیر داستان نخستِ از آنها سخن گفت. داستان به شاخه‌ها و پیچ و خمهایی تقسیم می‌شود که هر یک از آنها در رویکرد داستانی تأثیرگذار است، و به طور کلّی هر یک از شخصیتها و رویدادها و مناسبتها و دیدنیها در صورتی که ساختگی نباشد با بافت داستان از دور یا نزدیک ارتباط پیدا می‌کند.

امّا داستان کوتاه پیرامون یک محور و در خطّ سیری واحد حرکت می‌کند، و به زندگی شخصیتهای آن و رویدادهای خاصّ و حالتهای احساسی مشخّص جز به طور محدود پرداخته نمی‌شود. داستان کوتاه شاخه‌شاخه کردن و پرداختن به موضوعات پیرامونی هر یک از رویدادها و موقعیتهای هر یک از شخصیتها را در صورتی که از شخصیت اصلی و یا حالت اساسی دور باشد، نمی‌پذیرد.

در داستان، همان‌گونه که گفتیم، باید رویدادها آغاز و انجامی داشته باشد تا به هدف از پیش تعیین‌شده برسد، ولی در داستان کوتاه داشتن آغاز و انجام از این دست شرط نیست. در داستان کوتاه گاهی حالتی روانی که در یک لحظه بر شخصی عارض می‌شود، توصیف می‌گردد. در این صورت اگر این حالت به گونه‌ای تأثیرگذار و الهام‌بخش توصیف شود، نویسنده وظیفهٔ خود را انجام داده

است. گاهی نیز داستان کوتاه به رویدادی می‌پردازد که در یک زندگی مشخّص اثری معیّن دارد و این رویداد را آغاز و انجامی است، ولی این آغاز و انجام در داستان کوتاه شرط نیست و نبودنش به وجود داستان کوتاه آسیبی نمی‌رساند، و به طور کلّی رویداد در داستان کوتاه از واپسین عناصر داستانی و کم‌اهمّیت‌ترین آنهاست.

از آنجا که داستان کوتاه، پیش از تکیه بر رویداد و یا شخصیت داستان، بر قدرت القا و تصویرسازی استوار است، ضرورت دارد که همچون شعر از همان لحظات نخست از شیوهٔ بیان نیرومند و الهام‌بخشی پیروی کند، و از تعبیر لفظیِ سرشار از تصویرها و سایه‌ها و ضرب‌آهنگها بهره گیرد؛ زیرا فرصت پیش روی داستان کوتاه محدود است و بافت رویدادهایی که گاه داستان را غنا می‌بخشد برای داستان کوتاه فراهم نیست، و مجال محدود داستان کوتاه تمرکز و گذر شتابان و با حرارت را ضرورت می‌بخشد.

از همین روست که داستان کوتاهی که حرکتی کُند و عبارتی سرد و بی‌روح دارد، بی‌ارزش دانسته می‌شود؛ چرا که داستان کوتاه سراسر بر حرکت شتابان و عبارت تابناک متمرکز است. البته این به معنای ایجاد شور و حرارت در بافت داستان برای گرمی‌بخشی به آن و یا در عبارتهای آن به منظور ارائهٔ واژگانی پرطمطراق نیست، بلکه منظور آغاز کردن از نقطه‌ای زنده و تعبیر به وسیلهٔ عبارتی است که تا حدّ امکان در آن رنگی از شعر باشد، نه اینکه داستان با رویدادی خنک و بی‌روح و عبارتی ساده آغاز شود و سپس به شور و حرارت برسیم؛ زیرا فرصت در اینجا محدود، و هدف و مقصد نزدیک است.

گاهی داستان کوتاه در الهام‌بخشی و تأثیرگذاری سریع و نیرومند به پای شعر می‌رسد و نفس آدمی را در نهایت به احساس مطلق و مبهمی می‌رساند که

در آن حالت رویدادها و مفاهیم جزئی را فراموش می‌کند، همچنان که قطعه‌ای زیبا و نیکو از یک شعر و یا موسیقی چنین می‌کند.

من همواره هنگامی که این داستانهای کوتاه را به یاد می‌آورم حالتهای احساسیِ این‌گونه را در خود باز می‌یابم:

داستان کوتاه مردی برای دریا نوشتهٔ مانهود[1] در مجموعهٔ من الأدب الفرنسی اثر احمد حسن زیّات (۱۸۸۵ ـ ۱۹۶۸ م.)؛

داستان کوتاه خاکسپاری راجر مالوین نوشتهٔ ناتانیل هاثورن[2] در مجموعهٔ مختارات من الأدب الإنجلیزی اثر ابراهیم عبدالقادر مازنی (۱۸۹۰ ـ ۱۹۴۹ م.)؛

داستان کوتاه خاموشی نوشتهٔ لئونید آندریف[3] در مجموعهٔ ألوان من الحبّ اثر عبدالرحمن صدقی (۱۸۹۷ ـ ۱۹۷۴ م.)؛

داستان کوتاه نگهبان فانوس دریایی نوشتهٔ سینکیویچ[4] در مجموعهٔ الخطایا السبع اثر علی ادهم؛

داستان کوتاه سرخ نوشتهٔ ویلیام سامرست موآم[5] در مجموعهٔ أمطار اثر امینه سعید؛

داستان کوتاه نامه از زنی ناشناس نوشتهٔ اشتفان تسوایگ[6] در مجموعهٔ سخریات صغیرة اثر محمّد قطب، یا داستان کوتاه برای اینکه زنش خشنود شود

---

۱. هارولد آلفرد مانهود Harold Alfred Manhood (۱۹۰۴ ـ ۱۹۹۱ م.)، داستان‌نویس انگلیسی.

۲. ناتانیل هاثورن Nathaniel Hawthorne (۱۸۰۴ ـ ۱۸۶۴ م.)، نویسندهٔ آمریکایی.

۳. لئونید آندریف Leonid Nikolaevich Andreyev (۱۸۷۱ ـ ۱۹۱۹ م.)، نویسندهٔ روسی.

۴. هنریک سینکیویچ Henryk Sienkiewicz (۱۸۴۶ ـ ۱۹۱۶ م.)، نویسندهٔ لهستانی.

۵. ویلیام سامرست موآم William Somerest Mauham (۱۸۷۴ ـ ۱۹۶۵ م.)، نویسندهٔ انگلیسی.

۶. اشتفان تسوایگ Stefan Zweig (۱۸۸۱ ـ ۱۹۴۲ م.)، رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس و روزنامه‌نگار اتریشی.

نوشتهٔ توماس هاردی در همین مجموعه.

از همین‌رویکرد در زبان تازی می‌توان به قندیل أم‌هاشم نوشتهٔ یحیی حقّی و وسوسة الشیطان نوشتهٔ عبدالحمید جودة السحار اشاره کرد.

اینها حالتهای احساسی‌ای است که به سطح بالاترین حالتهایی می‌رسد که در من به هنگام خواندن اشعار شاعران بزرگ پدید می‌آید.

شاید این مطالب برای نویسندگان داستان کوتاه در میان ما بتواند توان هنری‌ای را که می‌کوشند بدان دست یابند ـ در صورتی که از استعداد برخوردار باشند ـ توصیف کند، و همچنین شاید خوانندگان پس از خواندن بیشترینهٔ داستانها دریابند که داستان کوتاه می‌تواند با توجّه به طبیعتش انسان را به سوی افقهایی بالا ببرد.

* * *

ما ـ صرفاً به عنوان یک پیشنهاد ـ شاید بتوانیم اینچنین نام‌گذاری کنیم: داستان کوتاه، داستان و روایت (رمان). داستان کوتاه و رمان همانی است که پیشتر از آنها سخن گفتیم، ولی داستان چیزی میانهٔ داستان کوتاه و رمان است، البته نه از نظر حجم؛ حجم نیز اهمّیت دارد، ولی در محیط داستان. داستان همچون رمان لزوماً دارای آغاز و انجامی است، ولی نه به گستردگی رمان؛ همچنین داستان گسترهٔ وسیعی از زندگی، شخصیتها و رویدادها را آن‌گونه که رمان دربرمی‌گیرد، شامل نمی‌شود و بر محوری محدود و محیطی تنگ از شخصیتها و رویدادها و عواطف استوار است.

در این باره درِ تنگ آندره ژید و قمارباز داستایوسکی را مثال می‌زنم؛ زیرا این دو اثر از نظر حجم به هم‌نزدیک‌اند، ولی از نظر محیط و رویدادها و شخصیتها با هم تفاوت دارند. درِ تنگ مثال خوبی برای داستان با رویکردی

واحد است؛ چرا که چهرهٔ عشقی خاصّ را در یک نفر نشان می‌دهد، در حالی که قمارباز با وجود حجم کوچکش شخصیتها و رویدادهای زیادی را در کنار قهرمان داستان گنجانیده است ... با این همه آنچه گفته شد تنها یک پیشنهاد است.

نمایشنامه

در داستان به تصویر کشیدن دوره‌ای از دوره‌های زندگی با تمام جزئیات و مسائل آن بی‌هیچ قید و بندی، جز قید و بند تعبیر به زبانی مناسب با فضا و رویداد و شخصیت در هر جایی از داستان امکان‌پذیر است. در نمایشنامه نیز همین قید وجود دارد، بی‌آنکه آزادیهایی را که داستان در جنبه‌های دیگر از آن برخوردار است، داشته باشد.

نمایشنامه در درجهٔ نخست به زمانِ محدود، مقیّد است و برای آنکه نمایش در مدّتی معقول اجرا شود، نمی‌تواند زمان آن از مدّتی معیّن فراتر رود.

این قید زمانیِ کمّی، نمایشنامه را از جنبهٔ گستره به قید دیگری مقیّد می‌کند: نمایشنامه نمی‌تواند به جزئیات و پیاپی آمدن آنها بپردازد؛ زیرا پرداختن به جزئیات نیازمند زمانی دراز است که در نمایشنامه چنین زمانی وجود ندارد. از این رو در نمایشنامه تنها برجسته‌ترین بخشهای یک رویداد به تصویر کشیده می‌شود، و میان بخشهای گوناگون آن فاصله‌ها و شکافهای کم و زیادی ایجاد می‌گردد؛ گاهی این فاصله‌ها و شکافها به حدّی است که دوره‌ای کامل میان دو دوره حذف می‌شود، و دربارهٔ آن جز سخنی گذرا در لابه‌لای نمایشنامه چیزی گفته نمی‌شود؛ سخنی گذرا دربارهٔ رویدادها و وقایعی که اگر در داستان بدانها پرداخته شود دهها صفحه از صفحات داستان را به خود

اختصاص می‌دهد.

نمایشنامه همچنین در درجهٔ دوم به شیوهٔ تعبیر معیّنی که همان گفت و گوست مقیّد است، در حالی که داستان می‌تواند در برخی جایها به صورت گفت و گو و در برخی دیگر از جایها به صورت توصیف، توضیح و یا تحلیل این گفت و گو باشد.

سومین عاملی که نمایشنامه را مقیّد می‌کند، صحنه، بازیگر و تماشاگران است. داستان در گزینش گسترهٔ به وقوع پیوستن رویدادها در طبیعت آزاد است: دریاها، دشتها، بیابانها، کوهها، درّه‌ها و هر جای دیگری که به ذهن برسد می‌تواند محلّ وقوع داستان باشد. امّا نمایشنامه از نظر مکانِ نمایش به فضایی مشخّص محدود است و در این فضا جز صحنه‌هایی محدود به چشم نمی‌خورد، و کارگردان باشگردهای خود چشم‌اندازی از جنگل، بیابان، کوه و یا دریا را به نمایش می‌گذارد، ولی همهٔ اینها به فضای مکان و صحنهٔ نمایش محدود و مقیّد است، و از همّین روست که در نمایشنامهٔ نوین بیشتر به این روی می‌آورند که صحنهٔ رویدادها را در درون خانه و یا در نزدیکی خانه به تصویر کشند؛ چرا که در نمایشنامه نمی‌توان صحنهٔ رویدادها را بر خلاف داستان در خیال و نیز بر خلاف فیلم سینمایی در دنیای واقعی به نمایش گذاشت.

نمایشنامه همچنین از نظر بازیگر و توانایی انسانی او به نقش‌آفرینی و حرکت محسوس و نمایان، مقیّد است و همهٔ بازیگرانِ صحنهٔ نمایش باید از توانایی انسانی محسوس و نمایان برخوردار باشند تا بتوانند در محدودهٔ توان انسانی نقشهای گوناگون را ایفا کنند. امّا تواناییهای طبیعی و تواناییهای خارج از توان انسانی نه در اختیار بازیگر است و نه صحنهٔ نمایش گنجایش آن را دارد. از این رو در نمایش نوین به طور کلّی و جزئی از این گونه صحنه‌ها دوری

می‌شود، در حالی که داستان در به تصویر کشیدن همهٔ تواناییها و به نمایش گذاردن آنها در خیال، هیچ‌گونه محدودیتی ندارد.

نمایشنامه از جنبهٔ تماشاگران نیز مقیّد است. آنها می‌خواهند حرکت و بازیِ تأثیرگذاری را از بازیگران ببینند؛ بازی و حرکتی که تا حدّ امکان محسوس و دیدنی است، نه احساسی و روانی، و یا ذهنی و انتزاعی؛ زیرا بازی و حرکت محسوس آن است که گروهی از مردم از دیدن آن لذّت ببرند، در حالی که حرکت احساسی و یا ذهنی به فردی در تنهایی خویش با فرصتی برای ژرف‌اندیشی و تفکّر و پیگیری احساسات فردی و اندیشهٔ انتزاعی نیازمند است ... و این نمایش را به نوع خاصّی از رویکرد به موضوع و تعبیر مقیّد می‌کند، و به مهارتی مشخّص برای جایگزینی بازی به جای جمله و رویداد به جای خاطره نیاز دارد، و باید صحنه‌ها و بازیها و در عین حال احساساتی را که بیانگر مهمّترین رویدادهای موضوع است، کاملاً طبیعی و بدون تظاهر و بی‌آنکه کسالت‌بار و یا قطع‌کنندهٔ حرکت احساسی باشد، به نمایش گذارد.

از آنجا که بازیگری حرکتی محسوس است، نمایشنامه به واقعیتی بسیار محدودتر از داستان مقیّد است؛ زیرا تماشاگران ناگزیر باید چنین احساس کنند که در برابر صحنه‌ای حقیقی ـ و نه نمایشی ـ قرار دارند تا با فضای نمایش درآمیزند و از دیدن آن لذّت ببرند، و از همین رو کارگردان از همهٔ ابزارهایی که او را در تحقّق بخشیدن به این احساس یاری رساند، همچون چشم‌اندازها، لباس بازیگران و حرکتها و واکنشهای آنها بهره می‌گیرد. پس اگر رویدادها «واقعی» نباشد، این مسئله آشکار می‌شود و به وسیلهٔ همین ابزارهای به کار گرفته شده به شکست می‌انجامد. منظور ما نیز از «واقعی» طبیعی است، و نه واقع‌گرایی که معنای اصطلاحی آن است.

افزون بر واقعی بودن رویدادها، تعبیر از این رویدادها متناسب با توان و جایگاه و فرهیختگی بازیگران تا حدّ امکان ضروری است، و از آنجا که این مسئله در داستانِ موفّق نیز شرط است وجود آن در نمایش ضروری‌تر و لازم‌تر به شمار می‌رود؛ زیرا هرگونه انحراف غیر طبیعی در تعبیر و یا اندیشه، «بازی» را آشکار می‌سازد و به فضای تأثیرگذاری که نمایش به دنبال ایجاد آن است، آسیب می‌رساند. افزون بر این ضروری است پایان نمایش، آن‌گونه که بیننده انتظار دارد، با سیر رویدادها همراه و همگام باشد و فرجام نمایش را غیر طبیعی و ساختگی نبیند و تا آنجا که امکان دارد از عنصر پیش‌بینی نشدهٔ ناممکن خالی باشد.

از آنچه گفته شد آشکار می‌شود که نمایش به جز استعدادهای داستانی باید از استعداد دیگری نیز برخوردار باشد. استعداد در داستان تصویرسازی، پیاپی بودن و زمینه‌چینی است، و استعداد در نمایش هماهنگی، بریده‌بریده کردن و حرکت است.

بدون شک باید در گزینش رویدادها و ترتیب آنها در داستان هماهنگی وجود داشته باشد تا به پایانی مشخّص و در عین حال طبیعی بینجامد، ولی در نمایش افزون بر این گزینش، گزینش دیگری هم وجود دارد و آن گزینش مهمّترین رویدادهای بریده شده است، به گونه‌ای که به رویدادهای پیاپی‌ای که از آغاز و از میان بخشهای دیگر افتاده است، نیازی نباشد. این کار همانند کاری است که عکّاس در گزینش یک تصویر از میان تصاویر چندگانهٔ یک موضوع انجام می‌دهد؛ گزینشی که الهام‌بخشِ تصاویر پیشین و تصاویر پسین است.

به تصویر کشیدن طبیعت انسانی و یا جایگاه انسانی به وسیلهٔ توصیف چیزی است و به نمایش گذاردن آن به وسیلهٔ حرکت محسوس و سخنی که بر

زبان جاری می‌شود، چیز دیگری است. توانایی مورد نیاز نویسنده برای آفرینش شخصیتهایی که سخن می‌گویند و حرکت می‌کنند یک نوع توانایی است که با توانایی مورد نیاز او برای آفرینش شخصیتهایی که توصیف می‌شوند و به تصویر کشیده می‌شوند، متفاوت است.

توانایی در گفت و گو و به کارگیری جمله‌های کوتاهی که گاهی تنها یک واژه است، چیزی غیر از توانایی در توصیف پیاپی، منظّم و بی هیچ قید و بند است.

جملهٔ زاید در داستان گاهی ممکن است با توجّه به هنر لفظی و یا تصویریِ به کار گرفته شده در آن دلپذیر و پسندیده به نظر آید، ولی جملهٔ زاید در گفت و گو گاهی تأثیر گفت و گو را از میان می‌برد و بیننده را خسته می‌کند؛ زیرا حرکت را از زمان مناسب خود به تأخیر می‌اندازد، و حرکت در نمایش از جمله و عبارت مهمّتر است! بسیاری از رویدادها هنگامی که به شکل اوصافی در عبارت باشد، دلپذیر است، امّا آن‌گاه که رویداد است و در حرکت، ملال‌انگیز و ناگوار.

افزون بر این، آشکار می‌شود موضوعی که نمایشنامه بدان می‌پردازد با موضوعی که داستان می‌تواند بدان بپردازد، تفاوتی اندک و یا بسیار دارد. همهٔ موضوعات، موضوعات داستانی هستند، خواه متحرّک باشند و خواه ساکن، خواه این حرکت در خارج روی داده باشد خواه در احساس؛ یعنی خواه رویدادها را دربرگیرد و خواه احساسات را. داستان برای مثال می‌تواند چهارصد صفحه برای ما تنها خاطره‌های یک یا چند نفر را بازگو کند، بی‌آنکه این یک نفر از خود حرکتی داشته باشد و یا آنکه این افراد جز ردّ و بدل کردن تنها چند جمله دربارهٔ یک مشکل احساسی و یا ذهنی که تماماً در درون

شخصیت انسانی شکل می‌گیرد، کاری انجام دهند. امّا نمایشنامه این‌گونه نیست. در نمایشنامه گریزی از حرکت، آن هم غالباً حرکتی که با چشم دیده شود نیست، و حرکت احساسی و ذهنی اگر در حرکتهای محسوس به نمایش گذارده نشوند، گرمی خود را از دست می‌دهند و برای بیننده خسته کننده و کسالت‌بار می‌شود.

از این سخن نوع موضوعاتی که نمایشنامه‌ها می‌توانند به آنها بپردازند، دانسته می‌شود. این موضوعات به طور کلّی واقعی هستند و گسترهٔ آن زمین و بلکه محدوده‌ای از زمین است، و در آنها به قدر امکان حرکت انسانیِ محسوس، زیاد به چشم می‌خورد.

همچنین دانسته می‌شود که نمایشنامهٔ نمادین و سمبلیک میدانی غیر از میدان نمایشنامه را برمی‌گزیند؛ زیرا در این‌گونه نمایشنامه‌ها اندیشه جای شخص، و حرکت فکری جای حرکت حسّی را می‌گیرد، و به این ترتیب به دو شرط اساسی و بنیادین در نمایشنامه، یعنی واقعی بودن و حرکت آسیب می‌رسد.

از همین روست که نمایشنامه‌های توفیق الحکیم (۱۸۹۸ ـ ۱۹۸۷ م.) در مصر چندان با کامیابی همراه نشد. علّت این ناکامی به کارگردان و نمایش بازنمی‌گردد، بلکه بیش از هر چیز به این باز می‌گردد که این نمایشنامه‌ها از میدان طبیعی خود خارج شدند و با ابزارهای در دسترس برای تعبیر در نمایشنامه سازگاری نداشتند. این ابزارها بر خلاف دیگر گونه‌های ادبی که تنها ابزار آنها واژه است، ابزارهای مشترکی از واژه، بازیگر، صحنهٔ نمایش و تماشاگران هستند.

البته نمایشنامهٔ سمبلیک دارای ارزش ادبی مطلقی است، ولیٰ نه برای

نمایش بلکه برای خواندن. یعنی آن را همچون داستان فرض می‌کنیم. نمایشنامه برای اینکه بتواند در اینجا جای خود را کاملاً پر کند، باید ارزش احساسی انسانی را نیز به ارزش ذهنی خود بیفزاید و اینچنین از گرمی و حرارت برخوردار گردد و به القای احساسی برانگیزانندۀ احساس توانمند شود، وگرنه در منطقۀ فکری انتزاعی، به گونه‌ای سرد و بی‌روح باقی خواهد ماند و از اندوختۀ احساسی، گذرنامۀ کار ادبی را دریافت نخواهد کرد؛ کاری که پیشتر گفتیم عبارت است از: «بیان تجربه‌ای احساسی در قالبی الهام‌بخش».



پیش از به پایان رسیدن این فصل شایسته است معنای «واقعی» را در اینجا توضیح دهیم. تنها انسان سالم و طبیعی انسان واقعی نیست، بلکه انسانی هم که در بلندی، کوتاهی، سلامت و بیماری‌اش استثنایی است، انسان واقعی است. مکبث، اُدیپ، هملت، مجنون لیلی، عبدالرحمن قیس، رومئو و ژولیت همه افرادی واقعی و طبیعی هستند؛ زیرا استثنا نیز تا زمانی که در محدودۀ طبیعتِ واقع باشد، طبیعی است.[1]

البته در این میان هم‌اینک گرایشی به نشان دادن بیش از یک جنبه در شخصیت یک نفر وجود دارد؛ زیرا پژوهشهای جدید روانشناختی اظهار نظرهای پیشین را مبنی بر اینکه شخصیت انسانی آمیزه‌ای از احساسات و عواطف و انگیزه‌های نیک و بد و عناصر پست و والاست، آشکار ساخته و

۱. من در اینجا اصطلاحات بیگانه همچون «رمانتیسم» و «رئالیسم» و... را به کار نمی‌برم، و به طبیعت این شخصیتها و امکان وجود آنها در زندگی نظر دارم، و واژۀ «واقعی» را به معنای جایزالوقوع به کار برده‌ام (س).

نشان داده است که در دنیای روان، سیاهِ سیاه و سفیدِ سفید وجود ندارد، و ادبیات ناگزیر باید از یافته‌های دنیای روان و جهان ظاهر بهره‌مند گردد.

این سخن به این معنی نیست که رویکردی واحد و بنیان‌برانداز را در برخی افراد ناسالم، طبیعتِ شخصیت آنان به شمار نیاوریم. بنابر این، هنگامی که نمایشنامه‌نویس بتواند ما را از حقیقت موضوع و اهمّیت آن به طور طبیعی و بدون تکلّف آگاه کند، پرداختن به این جنبه از شخصیت افراد و بیان آشکارِ آن هیچ اشکالی ندارد.

همچنین باید گفت که جز قید و بندهای طبیعی نمایش، که پیشتر از آنها سخن گفتیم، چیزی موضوع را مقیّد نمی‌کند. از این رو تا هنگامی که عنصر انسانی واقعی در نمایش وجود داشته باشد، فرقی نمی‌کند که موضوع آن تاریخی باشد و یا به گذشته و آینده ارتباط پیدا کند. افزون بر اینکه نباید به سخن برخی از پیروان مکتبهای اجتماعی نیز توجّه کرد که می‌گویند: باید ادیب را به موضوعات معیّنی مقیّد کرد که به تضادّ اجتماعی در دوره‌ای خاص و یا به تصویر کشیدن مردم کوچه و بازار ـ و نه سایر طبقات ـ مربوط می‌شود. نمایشنامه گرچه در طبیعت خود از گونه‌هایی است که به هنگام پرداختن به مشکلات معاصر سرزندگی و نشاط را افزایش می‌دهد، ولی باید به این موضوع از جنبهٔ هنری و نه از جنبهٔ اجتماعی بنگرد؛ یعنی بر پایهٔ تأثیرپذیریهای درونی و نه بر پایهٔ القای ساختگی و جهت‌دهی از بیرون به موضوع بپردازد.

* * *

تنها دربارهٔ زبانِ گفت و گو سخنی باقی مانده است. ما پیشتر گفتیم که هرگونه انحراف غیر طبیعی در تعبیر و یا اندیشیدن «بازی» را آشکار می‌سازد و

به فضای تأثیرگذاری که نمایش به دنبال ایجاد آن است، آسیب می‌رساند. پس باید زبان گفت و گو با سطح شخصیتهای فکری سازگار باشد، و از آنجا که روا نیست دانشمند به زبان فلسفی سخن گوید، همچنین شایسته نیست که او را به سخن گفتن به زبان ادیبان بزرگ واداریم.

زبان تازی گرچه زبان خواصّ است، ولی همان‌گونه که در داستان گفتیم، می‌توان آن را برای سطوح گوناگون رام کرد، و این رام کردن در اینجا از آنجا که بخشی اساسی از موجودیت تعبیر در نمایشنامه است، بسیار ضروری و لازم است.

این سخن ما را به سوی نمایشنامهٔ منظوم می‌کشاند. به باور من، عصر کنونی دیگر توان نگارش این نمایشنامه را ندارد، و همان‌گونه که پیشتر گفتیم طبیعی نیست که شعر غیر از لحظه‌های برتر را در زندگی بیان کند. نمایشنامه‌ای که واقعیت طبیعی را به نمایش می‌گذارد طبیعتاً همهٔ لحظه‌های نمایش در آن لحظه‌های برتر نیست، و موضوعاتی که در نمایشنامه حضور دارد بیشتر موضوعات امروزی است؛ چرا که این موضوعات مناسب‌ترین موضوعات به شمار می‌روند.

گاهی اوقات که موضوع نمایشنامه تاریخی و یا عاطفی باشد، می‌توان صحنه‌هایی خاصّ از نمایشنامه را به صورت شعر بیان کرد، امّا من چندان گمان نمی‌کنم در این روزگار و حتّی در روزگاران کهن گروهی از مردم باشند و یا بوده باشند که دو یا سه ساعت بایستند و با شعر با آنان سخن گفته شود. البته این کار در این روزگار شگفت‌تر و ساختگی بودن آن آشکارتراست ... دورهٔ نمایشنامهٔ منظوم سپری شده و برانگیختن موضوعی کهنه و مرده سودی ندارد.

زندگی‌نامه‌نویسی و شرح حال‌نگاری

زندگی‌نامه‌نویسی گونه‌ای نو از گونه‌های ادبی است که از دانش تاریخ جدا شده و از راهِ توان احساسی‌ای که ادیب آن را در موضوع خود تبیین می‌کند، و ارزشهای هنری که تعبیر ادیب آن را دربرمی‌گیرد، وارد دنیای ادبیات شده است.

بر پایهٔ این تعریف، زندگی‌نامه‌ها دو عنصر اساسیِ کار ادبی را دربرمی‌گیرند: «تجربهٔ احساسی» و «عبارت الهام‌بخش این تعبیر»؛ زیرا احساسِ نویسنده نسبت به زندگی، اوضاع و حالتهای روانیِ کسی که شرح حالش را می‌نویسد، و نیز منطبق ساختن آنها با تجربه‌های خود او در دنیای احساس و زندگی، و همچنین منطبق ساختن آنها با تجربه‌های انسانی‌ای که نویسنده خود آنها را آزموده، و یا با خواندن و مطالعه به دست آورده، و تلاش برای پرداختن کامل و لحظه به لحظه به مسائلی که زندگی قهرمانش را فراگرفته ... همهٔ اینها موجب می‌شود که عنصر «تجربهٔ احساسی» در زندگی‌نامه‌نویسیِ او دارای وجودی حقیقی گردد، امّا ارزشهای بیانی، در طبیعت خود، به وجود تجربهٔ احساسی و با همان توان و وضوح، وجود خواهد یافت.

اگر این دو عنصر و یا یکی از آن دو در زندگی‌نامه‌نویسی وجود نداشته باشد، شرح حال به سرگذشت و یا تاریخ تبدیل می‌شود و از دنیای ادب دور می‌گردد. تنها برشمردن رویدادها و وقایع، هر چند هم که با دقّت و ذکر جزئیات و محقّقانه باشد، زندگی‌نامه‌نویسی نیست. این تنها مادّهٔ خامی است که اگر نویسنده‌ای بااستعداد با آن سر و کار یابد و در آن روح و زندگی بدمد، از آن زندگی‌نامه ساخته می‌شود؛ زندگی‌نامه‌ای که از لابلای آن موجودی انسانی که برای او شرح حالی اینچنین روی داده، بیرون می‌آید و بار دیگر آن‌سان که گویی

زنده است، عرض اندام می‌کند، و ما خوانندگان بار دیگر او را همان‌گونه که در دوران زندگی خویش رفتار می‌کرد و یا از انجام کاری خودداری می‌نمود، می‌بینیم.

ارزشهای بیانی همهٔ اصالتی را که در دیگر گونه‌های ادبی داشتند در اینجا نیز از آن برخوردارند. واژهٔ تابناک و عبارت الهام‌بخش وچگونگی دنبال‌کردن موضوع، همگی در آفرینش فضای زندگیِ پیرامون قهرمان ما نقش دارند، و مجسّم ساختن صور خیالِ این زندگیِ برگزیده و شرح حالِ این وضعیت، داستانی است که عناصر خود را نه از خیال، بلکه از واقعیت می‌گیرد، ولی عنصر خیال در این داستان غایب نیست. این عنصر خیال است که رویدادهای گذشته را زنده می‌کند و آنها را حاضر می‌سازد، آن‌سان که گویی هم‌اینک روی می‌دهند. این عنصر خیال است که نشان زندگی را بر قامت شخصیت مورد نظر ما می‌پوشاند، چنان که پنداری او زنده شده است و زندگی می‌کند.

این تنها شخصیت انسانی نیست که بر این اساس، زندگی‌نامه و شرح حال بدان می‌پردازد، بلکه شهرها و چه بسا کشورها را نیز بتوان همین‌گونه توصیف کرد، و آنها را چونان موجودات زنده‌ای که رشد می‌یابند و بزرگ و پیر و فرتوت می‌شوند، به تصویر کشید؛ موجوداتی که همچون زندگان رویدادهایی را از سر می‌گذرانند و با هستی و زندگی، چونان زندگان، مهر می‌ورزند، به گونه‌ای که در این میان زیبایی، جنبش، پیچش و پویایی زندگی یک رودخانه (نیل) از زبان امیل‌لودویگ[1] را نمی‌توان کمتر از شرح حال ناپلئون دانست.

ما در زبان تازی برای زندگی‌نامه و شرح حال نمونه‌های زیادی داریم که

---

۱. امیل لودویگ Emil Ludwig (۱۸۸۱ ـ ۱۹۴۸ م.)، شاعر، نمایشنامه و شرح حال‌نویس آلمانی.

هیچ یک از آنها با زندگی‌نامه و شرح حال اصطلاحی همخوان نیست.

ما شیوهٔ عقّاد را داریم که در ترسیم تصویرهای روانی قهرمان، ویژگیهای اساسی و شاخص او را به نمایش می‌گذارد، و با پیش کشیدن رویدادهایی برگرفته از سرگذشت وی که بتواند بر این ویژگیها دلالت کند، برای آنها دلیل ارائه می‌کند، بی‌آنکه وارد جزئیات زندگی او شود و با او همگام گردد، و العبقریات او همه از این قبیل است.

او در این شیوه، توانایی را به جایی می‌رساند که با نهادن خطّی در اینجا و آنجا زشتیها و زیباییها را می‌نمایاند و نشانها و ویژگیها را به تصویر می‌کشد، و این شخصیت را وامی‌نهد تا طراوت و زندگی یابد و چنان آشنا و شناخته شود که گویی روزگاری دراز در کنار او زیسته‌ایم. او در این تصویر عصارهٔ جان و چکیدهٔ تجربیات و قدرت بیان و زلالی تعبیر خویش را جاری می‌سازد، و از این رو العبقریات او نیکوترین آثارش شمرده می‌شود.

این شیوه با وجودی که از نوآوری برخوردار است، امّا اطمینان‌بخش نیست؛ زیرا یک لغزش کوچک همهٔ تصویر را از میان می‌برد؛ چرا که این لغزشی در ویژگی انسانی است، نه در یک رویداد جزئی. این شیوه همچنین از کاستی و خطر خالی نیست؛ زیرا شخصیت انسانی، واحدی ثابت در همهٔ شرایط و اوضاع و احوال نیست، و بسندگی به نشانهای بارز و ویژگیهای مهمّ و رویدادهای برگزیده نمی‌تواند تصویر یک شخصیت را از تمامی جنبه‌ها و در همهٔ حالات برعهده بگیرد، و برای ما تصویری از زندگی پیاپی قهرمان را آن‌گونه که او نخستین بار زیسته است، تضمین کند؛ یعنی برای ما نشان و ویژگی داستان را که نشان و ویژگی ضروری در زندگی‌نامه‌نویسی است، تضمین نمی‌کند، همچنان که کم‌توجّهی عقّاد به تدوین و تنظیم منابع و رویدادهایی که

در ترسیم خطوط اصلی شخصیت به آنها استناد می‌جوید، گاه ممکن است او را به لغزشهای اساسی در به تصویر کشیدن آن شخصیت بیفکند و در نهایت تصویری گمراه‌کننده و یا تحریف‌شده ارائه نماید.

ما شیوهٔ دیگری در برابر شیوهٔ عقّاد داریم. این شیوه، شیوهٔ محمّدحسین هیکل (۱۸۸۸ ـ ۱۹۵۶ م.) در حیاة محمّد و الصدّیق ابوبکر و الفاروق عمر است، ولی حسّاسیت شاعرانه چیزی است که هیکل از آن کم‌بهره است. حسّاسیت شاعرانه عنصری اساسی در زندگی‌نامه‌نویسی است؛ زیرا این عنصر همان چیزی است که زندگی را برای زندگی‌نامه تضمین می‌کند و به او جان می‌بخشد. زندگی‌نامه، رویدادهایی که روایت شوند نیست، بلکه زندگیِ دوباره است. هیکل همچنین از درک روح دورانی که این شخصیتها در آن زیسته‌اند، کم‌بهره است، و از همین روست که عوامل احساسی‌ای را که در روح و روان محمّد(ص) و ابوبکر و عمر و یا در بسیاری از دیگر شخصیتهای آن دوران است، درک نمی‌کند.

خوانندهٔ این قبیل کتابهای هیکل با رویدادهایی پشت سر هم، همراه با توضیحاتی پیرامون آنها و بحث و بررسی دیدگاهها روبرو می‌شود، و همهٔ اینها در ورای خود تصویر انسانی را نابود می‌سازند و آن را به سرگذشت خشک تاریخی بدل می‌کنند؛ سرگذشتی که عنصر زندگی در آن کم‌رمق است، و با توجّه به ملاکهایی که پیشتر برشمردیم، تنها پاره‌هایی اندک از آن را می‌توان به‌سختی «کار ادبی» به حساب آورد.

در این میان، شیوهٔ سومی هم وجود دارد؛ شیوهٔ محمّدشفیق غربال (۱۸۹۴ ـ ۱۹۶۱ م.) در محمّدعلی الکبیر. او در این کتاب شخصیتی را که در موقعیت و محیط خود فعّالیت می‌کند، به تصویر می‌کشد. او، بر خلاف عقّاد، نه از ترتیب

تاریخی در سرگذشت دوری می‌کند و نه برای گردآوری رویدادهایی که به ویژگی خاصّی دلالت دارند، با آن همراهی می‌کند. او همچنین به ارائهٔ کامل رویدادها ـ به شیوهٔ هیکل ـ مقیّد نیست و از این شیوه، افزون بر ترتیب تاریخی، آنچه را که شخصیت قهرمان و محیط او و شیوهٔ فعّالیتش در این محیط به تصویر می‌کشد، برمی‌گزیند.

این شیوه بیش از آنکه به ادبیات نزدیک باشد، به تاریخ نزدیک است؛ زیرا زنده کردن شخصیت به گونه‌ای که او زندگی کند و از تجربه‌های احساسی بهره‌مند شود و از آنها تأثیر پذیرد و بر دیگران تأثیر گذارد ... هیچ یک در برنامهٔ نویسنده نیست؛ چرا که او در پی به تصویر کشیدن زندگی قهرمان نبوده، و به دنبال ثبت تاریخ سرگذشت او بوده است.

شیوهٔ دیگری نیز داریم که نویسنده نه در پی زندگی‌نامه‌نویسیِ محض بوده، و نه درصدد ارائهٔ پژوهشِ نابِ ادبی برآمده است. کار او چیزی میان این دو است، و آن شیوهٔ طه حسین (۱۸۸۹ ـ ۱۹۷۳ م.) در مع المتنبّی است.

این شیوه را ادیب نه زیر عنوان «زندگی‌نامه‌نویسی» جای می‌دهد، و نه زیر عنوان «پژوهشهای ادبی»، بلکه از آن با عنوان «نمایش تصویری» یاد می‌کند. نویسنده در این شیوه برخی از ویژگیهای شخصیت و پاره‌ای از رویدادهایی را که در زندگی این شخصیت به وقوع پیوسته ترسیم می‌کند، و اثرپذیریهای او را از این رویدادها و واکنشهای احساسی او را به تصویر می‌کشد و جامه‌ای از زندگی بر قامت این اثرپذیریها و واکنشها می‌پوشاند، و در آن برخی پژوهشهای ادبی را پیرامون میراث برجای مانده از او وارد می‌کند. این «کار ادبی» است و از ویژگیهای کار ادبی: تجربهٔ احساسی و بیان آن در قالبی الهام‌بخش، برخوردار است، امّا زندگی‌نامه نیست، هرچند که ما از آن زیر این عنوان سخن گفته‌ایم!

شاید کتاب جبران خلیل جبران نوشتهٔ میخائیل نُعیمه (۱۸۸۹ ـ ۱۹۸۸ م.) ویژگی داستان را در زندگی‌نامه‌نویسی تحقّق بخشیده باشد، و شاید این اثر در کتابخانهٔ تازی در نوع خود یگانه کتابی باشد که این ویژگی را تحقّق بخشیده است. البته ما نباید شرایط دوستی و همنشینی میان نویسندهٔ زندگی‌نامه (نُعیمه) و صاحب زندگی‌نامه (جبران خلیل جبران) را نادیده بگیریم، و اینها شرایطی است که برای دیگر صاحبان زندگی‌نامه فراهم نشده است، و از همین رو این زندگی‌نامه بیشتر به خاطرات شخصی زنده می‌ماند.



از این سخن آشکار می‌شود که جایگاه زندگی‌نامه‌نویسی، به معنای کاملِ اصطلاحی آن، هنوز در کتابخانهٔ تازی کاستی دارد. این کاستی هنگامی از میان می‌رود که شیوهٔ شاعرانهٔ عقّاد را در کنار شیوهٔ نمایشی هیکل قرار دهیم و در عین حال با تدوین و تنظیم منابع، و پژوهش پیرامون رویدادها، و درک درست از روح دوران و روح شخصیت به نگارش زندگی‌نامه بپردازیم، و افزون بر آن همچون میخائیل نُعیمه شخصیت را به گونه‌ای زنده به تصویر کشیم که گام به گام قدم برمی‌دارد و نقش خویش را بر روی صفحات کتاب، آن‌سان که گویی زنده است و زندگی می‌کند، باز آفرینیم!

خاطره‌نویسی، مقاله‌نویسی و پژوهش ادبی

دو نوع کار ادبی وجود دارد که ما هر دو آنها را «مقاله‌نویسی» می‌نامیم. این دو در ظاهر همانندند، ولی در حقیقت با هم فرق دارند. یکی از این دو احساسی و دیگری گزارشی است. شاید به جای اینکه میان آن دو در تعریف و توصیف

فرق بگذاریم بهتر باشد این فرق را در نامگذاری قائل شویم، و بر این اساس واژهٔ «مقاله‌نویسی» را تنها برای نوع دوم برگزینیم و نوع نخست را «خاطره‌نویسی» بنامیم.

ما در اینجا با سخنی توضیحی دربارهٔ هر یک از این دو نوع آغاز می‌کنیم تا طبیعت متفاوت هر دو آنها آشکار شود:

خاطره‌نویسی در نثر همچون چکامه‌سرایی غنایی در شعر است، و وظیفهٔ آن به نمایش گذاردن تجربه‌های احساسی‌ای است که با خاطره تناسب داشت باشد.

شعر غنایی تنها تعبیر و بیان تجربهٔ احساسی در قالبی الهام‌بخش است که به حدّ خاصّی از تمایز و برجستگی برسد. شاعر در این حالت بیش از جاری شدن با احساسات و تأثیرپذیری از این تجربهٔ احساسی مشخّص، و گردآوری عواطف پراکنده در پیرامون این تجربه، و راهنمایی کردن به سوی تصویر لفظی‌ای که ضرب‌آهنگ و سایه‌ها و معانی آن با فضای احساسی‌ای که او را به خود مشغول کرده، کاری نمی‌کند. بسیاری از این کارها در حالتهای معیّنی به دور از آگاهی است، تا این‌گونه به نظر برسد که الهامی از سرچشمه‌ای ناشناخته است. این سرچشمه همان چیزی است که روانشناسان علاقه دارند آن را در «ناخودآگاه» محصور نمایند.

در حقیقت، گریزی از نوعی آگاهی در آفرینش هنری نیست، ولی این نوع بسته به چگونگی تجربه و نیرومندی آن و نیز طبیعت شاعر و استعداد او، کاستی و فزونی می‌یابد. البته ویژگی بارز در شعر جاری شدن شاعر با خاطرات و احساساتش است تا اینکه به ثبات در ادای لفظی دست یابد، و کم پیش می‌آید که پیش از آنکه در ذهن شاعر خاطراتِ ابهام‌آلود و احساساتِ جریان‌یافته

خطور کند، اندیشهٔ آگاهانه به وجود آید، مگر در شعر اندیشه که سهم این نوع از شاعری، همان‌گونه که گفتیم، بسیار ناچیز است ... همهٔ این ویژگیها در دنیای نثر می‌تواند بر خاطره‌نویسی منطبق شود، و میان آن دو تنها یک استثنا، یعنی وزن و قافیه در کار است. بسیاری از اوقات نوعی ضرب‌آهنگ در نثر وجود دارد که با وزن برابری می‌کند، و نوعی سازگاری در فواصل به چشم می‌خورد که با قافیه هماورد است؛ چرا که طبیعت تجربه‌هایی که نثر به آنها می‌پردازد، از بهرهٔ نیرومندی از ضرب‌آهنگ و نغمه پردازی بی‌نیاز نیست.

مقاله‌نویسی پیش از هر چیز اندیشه است و موضوع؛ اندیشه‌ای آگاهانه و موضوعی مشخّص، شامل مسئله‌ای که نویسنده می‌خواهد دربارهٔ آن پژوهش کند، مسئله‌ای که عناصرش به گونه‌ای گرد می‌آیند و نظم می‌پذیرند که به نتیجه‌ای مشخّص و هدفی از آغاز تعیین‌شده بینجامند، و غایت و هدف آن نه تأثیرپذیری درونی، بلکه متقاعدکردن فکری است.

برای این دو نوع مثالهایی می‌آوریم:

میخائیل نُعیمه در نوشته‌ای با نام «الصخور» چنین می‌گوید:

> میان من و تخته‌سنگها دوستی و مهری است که نه می‌توانم آن را شرح دهم و نه زمانی را که این دوستی پدید آمد، مشخّص کنم، ولی آن را به گونه‌ای ژرف و اطمینان‌بخش در اعماق وجود خود احساس می‌کنم؛ شاید این دوستی به روزی بازگردد که من گِلی در دستان خدا بودم. گویا آن نَفَسی که گِل را به آدمی بدل ساخت جز برای اینکه به آن دوستی پابرجا، زیبایی و برگزیدگی را بیفزاید، نبوده است، تا جایی که این دوستی گاه مرا به درجهٔ شیدایی و جنون می‌رساند. پس آن‌گاه که من از تخته‌سنگها پنهان مانم و یا

تخته‌سنگها در برابر دیدگانم نباشند، و سپس به من اجازه داده شود تا یکی از آنها را با هر شکل و اندازه و رنگی بیابم، در رگهای خود سرور، و در چشمان خویش شادمانی و در بندهای استخوانم انگیزشی که مرا به سوی آن تخته‌سنگ می‌کشاند، حسّ می‌کنم. اگر این امکان باشد که دستی بر آن کشم این کار را به آرامی و با افسوس و محبّت خواهم کرد، وگرنه به آنچه چشمانم از شراب انس و آرامش و سنگینی و دوستی او می‌چشد، بسنده می‌کنم.

من در این شک ندارم آن قدرتی که اگر در برآوردن نیاز نیازمند خیری باشد، نیاز هیچ نیازمندی را فرو نمی‌گذارد، با من و نسبت به من تا دوردست‌ترین مرزهای همراهی و بخشندگی، همراه و بخشنده است.

او مرا از این تخته‌سنگها ثروتی پایان‌ناپذیر بخشیده است؛ تخته‌سنگهایی که برای آنها حتی در میان این کوههایی که از فراق دوستان خود می‌گریند و به دلیل فراوانی تخته‌سنگها از فرزندانشان دور افتاده‌اند، کمتر همانندی است.

در پیشانی «صنّین» به تنهایی مرا آب روانی است که از تجربه‌ای گُنگ سرازیر نمی‌شود؛ آب روانی که بی‌وقفه از گرداگرد تخته‌سنگهای صنّین و گلوگاههای آنها ریزان است، و بر شانه‌های آن، با همهٔ رنگهای خورشیدها و ماهها و شامگاهان و بامدادانش، و تابش خورشید در اوج گرما و سایه‌های ابرها و شبنم مه‌هایش و نفسهای فصولش و نغمه‌های روزگارانش و... جاری است.[1]

---

۱. البیادر، صص ۲۰۷ ـ ۲۰۸.

جبران خلیل جبران نیز در نوشته‌ای با عنوان «الحروف الناریة» می‌نویسد:

آیا شامگاهان اینچنین درگذر است؟ آیا اینچنین زیر گامهای روزگار محو و زدوده می‌شود؟ آیا نسلها این‌گونه ما را در می‌نوردند و جز نامی از ما که آن را به جای مرکّب با آب در دفتر خود نگاشته‌اند، چیزی باقی نمی‌گذارند؟ آیا این نور خاموش می‌شود و این دوستی از میان می‌رود و این آرزوها بر باد می‌رود؟ آیا مرگ هر آنچه را که می‌سازیم ویران می‌کند؟ آیا باد هر آنچه را که می‌گوییم می‌پراکند؟ و سایه هر کاری که می‌کنیم می‌پوشاند؟
آیا زندگی همین است؟ آیا این گذشته‌ای سپری‌شده است که آثارش ناپدید گشته، و یا حالی است که در پی گذشته می‌دود، یا آینده‌ای است که جز هنگامی که سپری شود و به حال و گذشته تبدیل گردد آن را معنایی نیست؟
آیا انسان همچون کف دریاست که لختی بر روی آب شناور می‌ماند و آنگاه نسیمهایی چنان آن را از میان می‌برد که گویی چیزی نبوده است؟
نه، به جان خود سوگند که این‌گونه نیست. حقیقت زندگی، زندگی است. زندگی آغازش در رحم و پایانش درگور نیست، و این سالها جز لحظه‌ای از زندگی جاودانه نیست. این عمر دنیوی با همهٔ آنچه در آن است، در کنار آن بیداری که ما آن را مرگ ترسناک می‌خوانیم، رؤیایی بیش نیست؛ رؤیایی که هر آنچه ما در آن دیده‌ایم و انجام داده‌ایم به جاودانگی و بقای خدا جاودان خواهد بود.

فلک همهٔ لبخندها و همهٔ آه‌هایی را که از دلهای ما برمی‌خیزد، برمی‌گیرد و پژواک هر بوسه‌ای را که از محبّت سرچشمه می‌گیرد، حفظ می‌کند، و فرشتگان هر قطرهٔ اشکی را که غم و اندوه از دیدگان ما جاری می‌سازد، می‌شمارند، و همهٔ سرودهایی را که شادی و سرور از احساسات ما می‌آفریند بار دیگر به گوش جانهایی که در فضای بی‌پایان شناورند، می‌رسانند.

در آن دنیای آینده ما همهٔ جست و خیزهای احساسات و لرزشهای قلوب خویش را می‌بینیم و به ژرفای هستی خود که آن را هم‌اینک در زیر فشار عوامل ناامیدی کوچک می‌شماریم، پی می‌بریم.

گمراهی‌ای را که امروز آن را فشار و اجبار می‌خوانیم، فردا همچون حلقه‌ای آشکار می‌شود که بودنش برای کامل کردن زنجیرهٔ زندگی فرزند آدم ضروری و لازم است.

رنجها و سختیهایی را که اینک آنها را خوش نداریم، با ما زنده می‌شوند و شکوه و بزرگی ما را آشکار می‌سازند، و مصیبتهای بزرگی را که تاب می‌آوریم تاج مباهات ما خواهند شد.

اگر کیتس[1] می‌دانست که چهچه‌های آن بلبل نغمه‌خوان همواره روح دوست داشتنِ زیبایی را در دلهای مردمان می‌پراکند، همانا می‌گفت: «بر روی سنگ‌گور من بنویسید: اینجا بقایای کسی است که نامش بر روی سطح آسمان با حروفی از جنس آتش نوشته شده

۱. جان کیتس John Keats (۱۷۹۵ ـ ۱۸۲۱ م.)، شاعر نامدار نهضت رمانتیک ادبیات انگلیسی.

است»[۱].[۲]

آشکار است که میخائیل نعیمه و جبران خلیل جبران نمی‌خواهند «اندیشه»ای را به ما منتقل کنند. آنها در پی ارائهٔ یک یا چند «خاطرهٔ» احساسی هستند که احساساتشان از آن تأثیر پذیرفته است، همچنان که شاعر از احساسی تأثیر می‌پذیرد و با آن همدم می‌شود و برای ما صورتی لفظی ترسیم می‌کند که همچون جریانِ آن احساس جاری می‌شود، و گاهی اندیشه‌ای را در بر می‌گیرد، ولی این اندیشه ذهنی نیست.

در اینجا، بی‌شک گزینش تصویرها و سایه‌ها و رعایت ضرب‌آهنگها در کار است؛ زیرا این خاطره‌ها همانندترین چیز به خاطره‌های شعر غنایی، و بلکه همان خاطره‌های شعری است که نثرِ آهنگین و مصوّر می‌تواند آن را به کار بندد، و به ضرب‌آهنگ آشکار نظم نیازی ندارد؛ زیرا طبیعتِ آن تأثیر کمتری می‌پذیرد، به گونه‌ای که در آن این نوع تعبیر کفایت می‌کند.

امّا مقاله جایگاه دیگری دارد. مقاله اندیشه‌ای را شرح می‌دهد و برای آن منابع و مدارکی گرد می‌آورد. در مقاله به جای واژهٔ مصوّر، واژهٔ مجرّد قرار می‌گیرد، و در بیشتر اوقات معانی مجرّد و خالی از تصویرها و سایه‌ها کفایت می‌کند.

سایر نوشته‌های ما، همچون مقاله، به پژوهشهای کوتاهی پیرامون یکی از مسائل سیاسی، اجتماعی و یا فلسفی اختصاص دارد، و آن پژوهش کوتاه است.

دو نمونهٔ زیر طبیعت مقاله را ترسیم می‌کنند:

---

۱. این سخن در پاسخ به این گفتار کیتس است: «بر روی سنگ گور من بنویسید: اینجا استخوانهای مردهٔ کسی است که نامش به آب نوشته شده است» (س).

۲. دمعة و ابتسامه، «الحروف النارية»، صص ۲۷ ـ ۲۸.

عقّاد در مقاله‌ای با عنوان «الأدب والمذاهب الهدّامة» می‌نویسد:

از زحمتهای بی‌حاصل آن است که ادبیات را به صورتی تعریف کنیم که گونه‌ای از ادبیات را به رسمیت بشناسد و گونه‌ای دیگر را نادیده انگارد؛ زیرا هر تعریفی که ما شنیده‌ایم، به هر ادیبی این اجازه را می‌دهد که خود را در آن تعریف جای دهد.
برای نمونه گفته می‌شود: ادبیات پدیده‌ای اجتماعی است، یا گفته می‌شود: پدیده‌ای اقتصادی، یا زیست‌شناسانه و یا دیگر پدیده‌های گوناگون است، و تو می‌توانی دربارهٔ یکی از این پدیده‌ها و یا دربارهٔ همهٔ آنها سخن بگویی. بسیار خوب، دیگر چه؟ آن کسی که ادبیات را این‌گونه تعریف می‌کند نمی‌تواند تو را با درِ بسته‌ای از گونه‌های ادب روبرو سازد.
این از آن روست که ادبیات همچون زندگی است؛ چرا که آن تعبیر و بیان زندگی است و هیچ مکتبی و هیچ سبکی نمی‌تواند آن را به طور کامل در خود محصور کند.
برای نمونه بگو: ادبیات پدیده‌ای اجتماعی است، در این سخن چه نهفته است؟
جامعه هدفها و مقاصد خود را در بیست و چهار ساعت و یک هفته و یک سال و چند سال به انجام نمی‌رساند. ممکن است پدیده‌ای اجتماعی در طول پنجاه سال تحقّق پیدا کند و در این سال بر کنار از جامعه و یا مخالف با منافع آشکار آن آغاز شود، ولی پس از پنجاه سال ثمرات خود را نشان دهد؛ ثمراتی که امروزه از آنها هیچ آگاهی نداریم و نمی‌دانیم در گذشته چگونه بوده است.

برای مثال، چیزی زیانبارتر از قطع نسل نیست، ولی نویسنده در داستانی که می‌نویسد بی‌همسری را تبلیغ می‌کند، و این چه بسا در اعتراض به نظام ازدواج در جامعه باشد؛ اعتراضی که ممکن است نتیجه‌اش سالها بعد آشکار شود. پس بر این اساس درست است که ترغیب به بی‌همسری پدیده‌ای اجتماعی و بیانگر بیماری اجتماعی‌ای است که باید آن را درمان کرد.

از این رو، اگر بگوییم ادبیات پدیده‌ای است اجتماعی، ما با این تعریف چه چیزی را روا و چه چیزی را ناروا دانسته‌ایم؟

البته تو می‌توانی ادبیاتی موسوم به ادبیات برج عاجی بنا کنی و از آن ادبیاتی که مسئله‌ای اجتماعی است، بیرون نیاوری.

پس اگر در جامعه روا باشد تا بوستانی برای گردش و تفریح احداث شود و در آن نه گندم و جو کاشت و نه سیب و گلابی، در همین جامعه روا خواهد بود که شعری در وصف گلها و بوستانها سرود.

اگر در جامعه روا باشد که برای آثار باستانی اداره‌ای تأسیس شود تا شاهکارها را خرید و فروش نکنیم و بر سر آنها به چانه‌زنی نپردازیم، پس در همین جامعه روا خواهد بود که ابوالهول را در یک یا چند مقاله توصیف کنیم؛ همچنین روا خواهد بود که هنر عکّاسی و پیکرتراشی نیز از این آثار حکایت کنند.

از سبک‌سری است اگر کسی بگوید: طبقهٔ حاکم، ادبیات را از خدمت به جامعه به سوی خدمت به منافع و اهداف خود منحرف می‌کند، و اگر ادبیات به مردم سپرده شود هیچ شعری سروده

نمی‌شود و هیچ سخنی نوشته نمی‌شود، مگر دربارهٔ غذا و پوشاک و دارو و چیزهایی مانند اینها.

ما با ادبیاتِ مردمی در مصر هفت سدهٔ پی در پی آشناییم، ولی در آن هیچ یک از این شرایط و موانع را سراغ نداریم، و جز ویژگی انسانی ویژگی کلّیِ دیگری که همهٔ طبقات جامعه را در همهٔ زمانها در برگیرد، نمی‌شناسیم.

ادیبِ مردمی در مصر از سدهٔ ششم هجری تاکنون به چه موضوعی پرداخته است؟

او به حماسهٔ ابوزید هلالی، خلیفه زناتی[1]، الزیر سالم[2]، سیف بن ذی‌یَزَن[3] و دیگر قهرمانانی از این دست پرداخته است.

طبقهٔ حاکم نیز در این سده‌ها از دولت فاطمیان و ایّوبیان تا دولت ممالیک و علویان دگرگون شده است.

اوضاع اقتصادی نیز از تسهیل جابه‌جایی و روابط بازرگانی شرق و غرب، تا قطع رابطهٔ میان این دو، و سپس رونق کشت پنبه، و پس از

---

۱. داستانی است دربارهٔ کوچیدن بنی‌هلال در پی خشکسالی به تونس، و مخالفت خلیفه زناتی با ورود آنان به این سرزمین، و سپس جنگ میان ایشان (بنگرید به: **الهلالیة فی التاریخ و الأدب الشعبی**، عبدالحمید یونس، با مقدّمهٔ امین الخولی، ۱۹۹۵ م.).

۲. ابولیلی، مهلهل بن ربیعة، الزیر سالم (د: ۵۲۵ م.): از قهرمانان و شاعران دورهٔ جاهلی که دربارهٔ او داستانها و حکایتهای زیادی گفته شده است (بنگرید به: **دیوان الزیر، ابولیلی المهلهل**، بیروت، المطبعة العلمیة، ۱۸۹۴ م؛ نیز: مقدّمهٔ حرب طلال بر **دیوان مهلهل بن ربیعة**، صص ۵ ـ ۱۹.).

۳. سیف بن ذی‌یَزَن: از شاهان خاندان حمیری که در حدود سال ۵۷۰م. به یاری خسرو انوشیروان، حبشیان را در جنوب عربستان شکست داد و بر تخت فرمانروایی نشست. (**دایرة المعارف اسلام**).

آن به از سرگیری روابط بازرگانی میان قاره‌های شرقی و غربی در نوسان بوده است.

در همهٔ این سده‌ها، داستان ابوزید و داستان الزیر سالم همان داستان نسخهٔ نخستینش بوده است، و داستان حاکمان و پادشاهان یمن در سدهٔ سیزدهم هجری همچون سه یا چهار سده پیش نقل می‌گردد.

این دیدگاه مردم در ادبیات مردمی است، و در آن طبقهٔ حاکم هیچ‌گونه سلطه و نفوذی ندارد؛ زیرا این طبقه با زبانی که چکامه‌های سیرهٔ هلالی و مانند آن به نظم کشیده شده، آشنایی ندارد. همچنان که نه قبیله‌های بنی‌هلال و بنی‌تغلب و دیگر قبیله‌ها بر دولت حاکم سلطه داشتند و نه دولت حاکم این قبیله‌ها را مایهٔ افتخار خود می‌دانست، و نه نظام جامعه بر پایهٔ این‌گونه قبیله‌ها جاری بود.

پس چرا مردم به این گونه حماسه‌ها روی آوردند و از شنیدن آنها پس ازگذشت هفت سده و یا بیشتر خسته نمی‌شوند؟

اگر فیلمها و نمایشنامه‌ها نیز در اختیار کارگردانان باشد و آنها خود در اختیار سرمایه باشند، پس شاعر رباب که ده درهم او را از شام تا سحر به بیگاری می‌گیرد در اختیار چه کسی بوده است؟ این حرکتهای حساب‌شدهٔ بانکی، سرمایه‌داری، جنبشی و یا رفاهی چیست که از پسِ پرده برای روی‌گردانی شاعر از سخن گفتن دربارهٔ گردهٔ نان و باقلای پخته به سوی سخن از قهرمانی و عشق و دلدادگی مرعی و سعدی و دیگر مردان و زنان دلداده

چاره‌اندیشی می‌کند؟

این حماسه‌ها حقیقی و واقعی‌اند، و شیفتگی مردم به آنها نیز حقیقی و واقعی است، و پا بر جایی این شیفتگی در کنار گونه‌گونی دولتها و اوضاع اقتصادی و طبقات حاکم، حقیقی و واقعی است.

پس تعریف ما از ادبیات به این گونه که آن مسئله‌ای اجتماعی است در میان این حقایق واقعی چه جایی دارد؟ و در این میان چه تفاوتی می‌کند که ما این تعریف را مورد توجّه قرار دهیم یا تماماً نادیده‌اش انگاریم؟

آیا منظور از ادبیاتِ مردمی این نیست که به زبان مردم نوشته شود؟

آیا منظور از آن پذیرش و روی آوردن از سوی اقشار مردم نیست؟

آیا منظور از آن این نیست که از دلِ مردم و نه از میان حاکمان بهره‌کش سر برآورده؟

آیا منظور این نیست که به نرمی و بدون اجبار و زور از گوینده به گوش شنونده می‌رسد؟

همهٔ اینها در حماسه‌های هلالی و حماسه‌هایی مانند آن وجود دارد. پس چرا این حماسه‌ها بر قهرمانی و عشق، جاری و برقرار است، ولی برگردهٔ نان و باقلای پخته نه؟ چه کسی مردم را به روی آوردن به این مفاهیم و روی‌گردانی از دیگر مفاهیم مجبور ساخته است؟

پاسخی یگانه که هیچ راهی به گریز از آن با سخنی از سخنان بی‌معنایی که خداوندان امر و نهی در تعریف مفاهیم ادبی بر زبان

جاری می‌سازند، نیست.

این پاسخ همانا شعور انسان است.

«مردم» پیش از هر چیز انسان‌اند، و جان انسان در هر زمان برای خوشامدگویی به قهرمانی و عشق به لرزه می‌افتد، و بر راه و رسم زندگی که برای ادبیات و هنر هیچ راه و رسمی جز آن نیست، جریان می‌یابد، و در این میان تفاوتی نمی‌کند که طبقهٔ حاکم کیست، و وضعیت زندگی چگونه است، و گویندگان و شنوندگان کیانند.

مردم حماسه‌های ابوزید را می‌شنیدند آن‌گاه که روزیِ فراخی داشتند و در ناز و نعمت و صلح به سر می‌بردند، و آن‌گاه که گرسنگی و وبا آنان را تهدید می‌کرد. این‌گونه نبود که حاکمان به زیردستان قهرمانی را بیاموزند و به آنان اسوهٔ بی‌باکی و یورش بر مرگ و خطر را نشان دهند. شاید زمانی دراز بر آنان می‌گذشت و آنان نمی‌دانستند ابوزید کیست، و نامش را هم نشنیده بودند. شاید هم بارها و بارها حضور در قهوه‌خانه‌هایی را که در آنها این حماسه‌ها خوانده می‌شد، ممنوع می‌کردند تا سر و صدا ایجاد نشود، ولی آنها به هیچ روی انگیزه‌های این کار را در نمی‌یافتند.

پس از آن حماسه‌های ابوزید از میان رفت، و جای خود را به قهرمانی کابوی در بیابانهای آمریکا و یا قهرمانی جیمز باند در شهرهای بزرگ داد. نه کابوی‌ها و نه جیمزباندها دولت و حکومتی داشتند که برایشان در وادی نیل تبلیغ کند، و نه مردم پس از حماسه‌های یادشده به این حماسه‌ها روی آوردند، زیرا این

حماسه‌ها دیگر عربی نبودند و آمریکایی شده بودند، و از همین رو سالن نمایشِ تصاویرِ متحرّک جایگزین قهوه‌خانه‌های شهری شد، و علاقه به قهرمانی و عشق همچنان باقی بود، زیرا این زندگی بود و همهٔ زندگان خواه گویندگان و خواه بازیگران آن را می‌فهمیدند.

اگر ما از دنیای انسان به دنیای حیوان و گیاه پا گذاریم، شکوفه باقلا و آواز گنجشک زیر کدام عنوان اجتماعی قرار می‌گیرد؟

ما در این لحظه گمان می‌کنیم سخنهای بی‌معنی و نامفهومی را از پیروان سرمایه‌داری و رفاه‌طلبی و فرصت‌طلبی خواهیم شنید؛ کسانی که ابرو بالا می‌برند و گره در پیشانی می‌اندازند و از مردمی که چنین پرسشهای بی‌ربطی را مطرح می‌کنند و نمی‌فهمند که این مسئله به گرده‌افشانی و تولید مثل و فراوانی غذا در بهار ارتباط دارد، غرق در شگفتی می‌شوند!

خداوند اینان را بهره‌مند سازد، هرچند که از آنان بهره‌ای به ما نرسیده است!

البته از اینها پس از این سخن پرسیده می‌شود: اگر چنین است پس چرا گنجشک هنگامی هم که سیر است، آواز می‌خواند؟ آیا گرسنگی هدف نیست و برای پایان دادن به آوازخوانی کافی نیست؟ و چرا به هنگام عشق‌بازی آواز می‌خواند؟ آیا غریزهٔ جنسی در اینجا در کار نیست؟ چرا طبیعت وقتِ خود را برای رنگ‌آمیزی برگهای گیاه باقلا هدر می‌دهد؟ آیا این ناز و نعمت سرمایه‌داری و رفاه نمادین و دیگر نسبتهایی از این دست نیست؟

در تاریخ بشر هیچ کس به درجه‌ای پایین‌تر از درجهٔ این کسانی که به جهل و نادانی خویش تکبّر می‌ورزند و خود را پیشرو و پیشتاز می‌نامند فرو نیامده است. در جامعهٔ سرمایه‌داری اگر به فقیر زور گفته می‌شود و او را از نیازهای اولیهٔ زندگی محروم می‌کنند، بدتر از آن محروم کردن از احساس انسانی و ملزم ساختن او به نادیده گرفتن مفاهیم قهرمانی و عاطفی، به دلیل فقیر بودن او، است. اگر در جامعهٔ سرمایه‌داری فقیر را به کار کردن برای لقمه‌ای نان مجبور می‌کنند، بدتر از آن، این است که او را مجبور کنند که برای لقمه‌نانی بخواند، برای لقمه‌نانی تلاش کند، برای لقمه‌نانی بخوابد، بیدار شود، آرزو کند، فراگیرد، و هیچ چیز غیر از این لقمه‌نان در دانش، هنر، ادبیات، واقعیت و خیال برای او نباشد.

نادان‌ترین افراد در میان شنوندگان حماسه‌های هلالی و الزیر سالم بزرگوارتر از این پیشتازانی بوده‌اند که برای ادبیات و زندگی راه و رسمی خاصّ ترسیم می‌کنند و خود باری بر دوش ادبیات و زندگی‌اند.

بار دیگر به تعریف هزارگونهٔ ادبیات باز خواهیم گشت: ادبیات گاه مسئله‌ای اجتماعی است، گاه مسئله‌ای اقتصادی است، گاه پویاست، گاه ایستا و... امّا این سخن آن را از قرار گرفتن در موضوعی دیگر باز نمی‌دارد، و دستش را از دیگر موضوعات کوتاه نمی‌کند. ادبیات تا زمانی که بهره‌ای از احساس انسانی در آن نباشد، ادبیات نیست. ادبیات با این ویژگی و در این جایگاه با ما از قطب شمال سخن می‌گوید و آن را به ما نزدیک می‌کند، و برای ما

خبر قهرمانی را حکایت می‌کند؛ خبری که روح و جان دارا و ندار و کوچک و بزرگ را بر می‌انگیزد و شکوفایی و رویش را به یاد می‌آورد، به گونه‌ای که هیچ انسان زنده‌ای تا زمانی که انسان است و به خویشتن خویش باز می‌گردد، نخواهد گفت: آن را رها کن و برای ما از قدرت باقلای پخته سخن بگو، پس باید محلّ رویش باقلا و شکوفه‌های آن را از خاک زندگی، احساس کرد.

نگارنده نیز در نوشته‌ای با عنوان «منهج للأدب» چنین نوشته است:

ادبیات، همچون دیگر هنرها، تعبیری الهام‌بخش از ارزشهای زنده‌ای است که نهان هنرمند را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این ارزشها گاه از فردی به فردی دیگر و یا از محیطی به محیطی دیگر و از عصری به عصری دیگر تفاوت می‌کند، امّا در عین حال از تصویر مشخّصی از زندگی و نیز از ارتباطهای میان انسان و هستی و میان انسانها با یکدیگر سرچشمه می‌گیرند.
کار بیهوده‌ای خواهد بود اگر ما تلاش کنیم ادبیات و یا هنرهای عمومی را از این ارزشهایی که درصدد بیان مستقیم آنها، و یا بیان واقعیت آنها در حسّ انسانی هستند، جدا کنیم. اگر ما در جدا کردن این ارزشها از ادبیات ـ که امری ناممکن است ـ به موفقیت برسیم، جز عبارتهایی تهی و سطرهایی توخالی و صداهایی ناشناخته و انباشته‌ای گنگ چیزی برایمان باقی نخواهد ماند.
همچنین کار بیهوده‌ای خواهد بود اگر ما تلاش کنیم این ارزشها را از تصوّر کلّی زندگی و ارتباطهایی که میان انسان و هستی و میان انسانها با یکدیگر در آن است، جدا سازیم، و انسانی را که تصوّر

می‌کند درک و احساسی خاصّ از زندگی دارد با انسانی که این گونه نیست، یکی بدانیم.

اسلام برای زندگی تصوّر و دیدگاهی مشخّص دارد، و از این دیدگاه ارزشهای خاصّی سرچشمه می‌گیرد. پس طبیعی است که بیان این ارزشها و یا بیان جایگاه آنها در جان هنرمند دارای رنگی خاصّ باشد.

مهمّترین ویژگی اسلام آن است که باوری کلان، نیکو، کارآمد، آفریننده، و پدیدآورنده است که خلأ روح و زندگی را پر می‌کند، و توان انسانی را در احساس، عاطفه، فعّالیت و حرکت به کار می‌گیرد، و جایی برای نگرانی و سرگردانی و یا برای اندیشهٔ بیهوده‌ای که جز ظواهر و دلمشغولیها پدید نمی‌آورد، باقی نمی‌گذارد.

مهمترین چیزی که در این میان وجود دارد واقع‌گرایی عملی در زمینهٔ اندیشه‌ها و انگیزشها است. هر اندیشه و درنگی، ادراک و یا تلاش برای درک طبیعتِ روابط میان هستی و انسان، و تأکیدی بر رابطهٔ میان آفریننده و آفریده، و یا میان تک‌تک آفریده‌ها است، و هر شوق و انگیزه‌ای عاملی برای آفرینش هدف و یا تحقّق بخشیدن به آن است، هرچند که این هدف دست‌نیافتنی باشد، و یا تحقّق بخشیدن به آن به درازا کشد.

اسلام برای دگرگون‌سازی زندگی و بالابردن آن آمده است. اسلام نیامده تا ما به زندگی در محدودهٔ زمانی و یا مکانی خاصّی رضایت دهیم و تنها به ثبت عوامل انگیزاننده و یا بازدارنده خواه در دوره‌ای خاصّ، و یا درگستره‌ای فراخ بپردازیم.

مأموریت اسلام همواره این است که زندگی را به سوی نوگرایی، پیشرفت و بهبودی، و توان انسانی را به سوی آفرینش، رهایی و برآمدن هدایت کند.

از همین رو ادبیات و یا هنری که از نگرش اسلامی به زندگی برخاسته باشد، چندان به دنبال به تصویر کشیدن لحظه‌های ضعف انسانی نیست، و آن را گسترش نمی‌بخشد، و طبیعتاً در پی توجیه آن نیز نخواهد بود، تا چه رسد که به دلیل چنین ضعفی بخواهد آن را بیاراید و بدان شاخ و برگ افزاید، همچنان‌که ضرورتی برای پنهان کردن و یا نادیده گرفتن آن نیز وجود ندارد.

اسلام منکر ضعفهای بشریت نیست، ولی این را درک می‌کند که در بشریت توانایی و قدرت هم وجود دارد. اسلام وظیفهٔ خود می‌داند که قدرت را بر ضعف چیرگی بخشد، و در جهت پیشرفت و ترقّی بشریت، و نه توجیه و تزیین ضعفها کوشش کند.

ادبیات و یا هنر اسلامیِ برخاسته از نگرش اسلامی به زندگی، گاهی ممکن است به لحظه‌هایی از ضعف بشری بپردازد، ولی جز هنگامی که می‌کوشد بشریت را از گودال این لحظه‌ها برآورد، و آن را از بند ضرورت و فشار آن برهاند، در آن درنگ نمی‌کند. این ادبیات و هنر نه تحت تأثیر معنای محدود «اخلاق»، بلکه با تأثیرپذیری از طبیعت نگرش اسلامی به زندگی، و طبیعت خود اسلام در دگرگون‌سازی زندگی و پیشبرد آن، و کفایت نکردن به واقعیت آن در محدودهٔ زمانی و یا در دوره‌ای خاصّ این‌گونه عمل می‌کند.

نظریهٔ اسلامی با منفی‌گرایی انسان در این دنیا مخالف است، و بر

این باور است که نباید نقش او را در پیشبرد و دگرگون‌سازی زندگی ناچیز به شمار آورد. از همین رو ادبیات و یا هنری که از نگرش اسلامی برخاسته باشد، ضعف و کاستی و افول آدمی را فریاد نمی‌زند و خلأ احساسات و زندگی او را با طیفهایی از لذّتهای حسّی و یا با خواهشهایی نفسانی پر نمی‌کند؛ لذّتها و خواهشهایی که جز نگرانی، سرگردانی، حسد و منفی‌بافی پدید نمی‌آورند. این ادبیات و هنر برای آدمی شوق برتری و گشایش را فریاد می‌زند، و خلأ زندگی و احساسات او را با اهداف بشری که زندگی را خواه در درون فرد و خواه در میان جمع دگرگون می‌کند و موجب پیشرفت آن می‌شود، پر می‌کند.

خطابه‌های پندآموز، راه و روش ادبیات و یا هنرِ برخاسته از نگرش اسلامی نیست. این روش ابزاری ابتدایی است، و طبیعتاً کاری هنری به شمار نمی‌آید.

همچنین وظیفهٔ ادبیات و هنر دگرگون جلوه دادن شخصیت انسانی و یا واقعیت زندگی، و نشان دادن زندگی بشری در وضعیتی ایده‌آل و غیر واقعی نیست. وظیفهٔ ادبیات و هنر صداقت در به تصویر کشیدن سرنوشتهای پیدا و پنهان در انسان، و نیز صداقت در به تصویر کشیدن اهدافی است که شایستگی دنیایی از انسانها و نه رمه‌ای از گرگها را داشته باشد.

ادبیات و هنری که از نگرش اسلامی سرچشمه می‌گیرد، ادبیات و هنری هدف‌دار است؛ زیرا اسلام حرکت برای پیشبرد پیاپی زندگی است، و به واقعیت در یک لحظه و یا در میان یک نسل رضایت نمی‌دهد و صرف اینکه آن واقعیت است به توجیه و نیکو

جلوه دادن آن نمی‌پردازد. وظیفهٔ اصلی اسلام تغییر این واقعیت و بهبود بخشیدن به آن و نیز القای دائمی حرکتی است که تصویرهای نوینی را از زندگی بیافریند.

اسلام در این مسئله ممکن است با ادبیات و هنری که بر پایهٔ تفسیر مادّی تاریخ هدایت می‌شود، در یک لحظه پیوند یابد، امّا این دو از یکدیگر جدایند و با هم تفاوت دارند.

تضادّ طبقاتی محور اصلی حرکت تکاملی در این هنر است، امّا اسلام برای این تضادّ اهمّیت زیادی قائل نیست؛ زیرا به اهداف بشری به گونه‌ای گسترده‌تر و والاتر می‌نگرد. اسلام ستم اجتماعی را نمی‌پذیرد و آن را تأیید نمی‌کند، و مردم را نیز به رضایت بدان و یا لذّت بردن از آن فرا نمی‌خواند. اسلام تا آنجا که ممکن است برای مبارزه با این ستم و دگرگون‌سازی آن تلاش می‌کند، ولی حرکت تکاملی خود را بر پایهٔ کینه‌توزی طبقاتی استوار نمی‌سازد، بلکه بر گرایش به تکریم انسان و برآوردن او از قعر تسلیم در برابر نیاز و حاجت، و رها کردن انسانیت نوگرا از بند آب و نان و به طور کلّی خواسته‌های جسمی، استوار می‌سازد.

محور اصلی حرکت تکاملی در اندیشهٔ اسلامی پیشرفت همهٔ بشریت، و هدایت آن به سوی گشایش، پیشرفت، آفرینش، و نوآوری است، و در این راه با دردهای طبقات گوناگون مردم و بندهایی که آنها را احاطه کرده نیز به منظور التیام بخشیدن به آنها و از میان برداشتننشان برخورد می‌شود.

اسلام دردهای بشری را کوچک نمی‌شمارد، ولی برای از میان برداشتن آنها از کینه‌توزی طبقاتی بهره نمی‌گیرد؛ زیرا کینه‌توزی

خـود بـندی است کـه بشـریت را از دسـتیابی بـه افـقهای بـرتر باز می‌دارد.

اینکه چگونه باید این دردها را به گونه‌ای واقعی و عملی، و نه پند و اندرزگونه و خیالی درمان کرد، مطلبی است که ما در جایی دیگر از آن سخن گفته‌ایم. در اینجا مهمّ این است که بیان کنیم ادبیات و یا هنر اسلامی ادبیات و هنری هدفمند است، و هدف خود را از طبیعت نگرش اسلامی به زندگی و ارتباطهای موجود بشری در آن، و نیز از طبیعت خود اندیشهٔ اسلامی که طبیعتی در حرکت و برانگیزاننده برای آفرینش و نوآوری و پیشرفت و تکـامل است، گرفته است.

منظور من از هدفمندی، هدفمندی جبری آن‌گونه که پیروان مکتب تفسیر مادّی از تاریخ می‌پندارند نیست. منظور من سازگاری روح بشری با نگرش اسلامی دربارهٔ زندگی است. این مسئله، به‌تنهایی تصاویری را الهام خواهد بخشید که با تصاویر اندیشهٔ مادّی و یا هر اندیشهٔ دیگری متفاوت است؛ زیرا تعبیر هنری بیرون از مـحدودهٔ تعبیر از خود نیست، همچنان که تـعبیرش از نـماز و یـا رفـتار در واقعیت زندگی این‌گونه است.

در پایان باید گفت: اسلام با خود هنرها در ستیز نیست، بلکه بـا برخی از نگرشها و ارزشهایی که این هنرها بیانگر آنـند مـخالف است، و به جای آنـها ـ در دنـیای روان ـ نگـرشها و ارزشـهایی را جـایگزین مـی‌کند کـه بـتوانـند دیـدگاههای زیـبایی‌شناسانه و نوآورانه‌ای را الهام بخشند و تصویرهای هنری زیباتر و نیکوتری را بـیافرنند؛ تـصویرهایی کـه از درون طـبیعت نگـرش اسـلامی

سرچشمه گرفته است و از ویژگیهای ممتاز و برجسته‌ای برخوردار است.[۱]

* * *

در اینجا پژوهش بلند نیز وجود دارد، برای مثال همین کتاب که پژوهش دربارهٔ «نقد ادبی» است، و به این موضوع از جنبه‌های گوناگون و با پیوستگی خاصّی می‌پردازد، به گونه‌ای که یک یا چند فصل، مقدّمات رسیدن به نتایجی تدریجی می‌شود که تا پایان کتاب ادامه می‌یابد.

تفاوت میان پژوهش بلند و مقاله در این است مقاله غالباً پیرامون یک موضوع است و خواننده در پایان مقاله به نتیجهٔ حاصل از آن می‌رسد، ولی در پژوهش بلند هر فصلی از آن به بخشی از موضوع می‌پردازد و خود مقدّمهٔ بخش بعدی می‌شود، و همهٔ بخشها در کنار هم تکمیل‌کنندهٔ بحث خواهند بود.

پژوهش خواه کوتاه و خواه بلند در انتهای صف کارهای ادبی جای دارد، و چیزی نمانده تا از آن جدا شود. پژوهش تنها در صورتی در این صف خواهد ماند که همچون پژوهشهای ادبی دربرگیرندهٔ تجربه‌های احساسی باشد، و این تجربه‌ها را به گونه‌ای نه صرفاً ذهنی بیان کند، امّا خاطره‌نویسی درست همانند شعر در درون «کار ادبی» قرار دارد.

---

۱. فی التاریخ .. فکرة ومنهاج، «منهج للأدب»، صص ۱۱ ـ ۲۱، با تصرّف.

قواعد نقد ادبی از فلسفه تا علم

ادبیات یکی از هنرهای زیبا است، و این هنرها عبارتند از: موسیقی، نقّاشی، پیکرتراشی و ادبیات، و بر همهٔ این هنرها این تعریف منطبق است: بیان تجربه‌ای احساسی در قالبی الهام‌بخش. پس هدف نخستین این هنرها به تصویر کشیدن و تأثیرگذاری است؛ به تصویر کشیدن احساسات، گرایشهای درونی و عواطفی که روح هنرمند را آشفته کرده، و تأثیرگذاری بر آنان که دستاورد هنری هنرمند را به مطالعه می‌گیرند و در آن تأمّل می‌کنند تا از این رهگذر با او در احساساتش شریک شوند و در خود همان تجربهٔ احساسی را بازیابند که او را آشفته ساخته است. البته ابزار بیان و تعبیر هنری در هر یک از این هنرها با دیگری متفاوت است. این ابزار در موسیقی صداها و فاصله‌هاست، در نقّاشی رنگها و خطها، در پیکرتراشی حجمها و شکلها، و در ادبیات واژگان و عبارتهاست.

با توجّه به اینکه تمامی این هنرها به اصلی واحد باز می‌گردند که همان احساس است، و با توجّه به اینکه همهٔ آنها هدفی واحد دارند که همان تأثیرگذاری است، برخی از مباحث این هنرها بر پایهٔ قواعدی استوار است که برای همهٔ آنها وضع شده، و از آن به عنوان یکی از مباحث زیبایی‌شناسی یاد

می‌شود.

در گذشته از آنجا که فلسفه بر اندیشهٔ بشری چیره بود، برخی از فیلسوفان همچون افلاطون (۴۲۸ ـ ۳۴۷ پ. م.) و ارسطو (۳۸۴ ـ ۳۲۲ پ. م.) گرایش داشتند تا این قواعد را در چارچوب فلسفه استوار سازند، و هرچند که آن دو در نگرش و ارزیابی با هم اختلاف نظر داشتند، امّا رویکرد هر دو آنها رویکردی فلسفی بود، و همین رویکرد تا دورهٔ نوزایی رویکرد غالب به شمار می‌رفت. در دورهٔ نوزایی علم رفته‌رفته همگامی و مشارکت خود را با فلسفهٔ نظری در دستیابی به جایگاه و مرکزیت خود آغاز کرد، و پس از مدتی شاخه‌های گوناگونِ رویکردهای علمی سر برآورد و دانشهای طبیعی، زیست‌شناسی، و روانشناسی پدیدار گشت.

در تمامی این مراحل، یعنی مرحلهٔ چیرگی فلسفه بر اندیشهٔ بشری، مرحلهٔ چیرگی دانشهای طبیعی، زیست‌شناسی و روانشناسی قواعد نقد هنری تحت تأثیر این جریانها قرار داشت، و در این میان برخی مکتبها با تکیه بر این تأثیرپذیری عام فکری پدید آمد.

در نقد تازی قدّامة بن جعفر (ح ۲۶۵ ـ ۳۳۷ هـ.) در تلاشی نافرجام کوشید تا قواعد نقد را بر پایه‌های فلسفی و منطقی استوار سازد. پس از او عبدالقاهر جرجانی (د: ۴۷۱ هـ.) درصدد برآمد تا پژوهش روانشناسانه را به گونه‌ای سامان‌یافته وارد نقد کند، امّا هیچ کس پس از او این تلاش را پی نگرفت و کوشش او در گامهای نخست که در سنجش با روزگار او گامهای بلندی به شمار می‌رفت، ناکام ماند.

پس از آن با آغاز نوزایی جدید در میان تازیان، قواعد نقد از جریانهای غالب در اروپا تأثیر پذیرفت، و کتاب الأدب الجاهلی به قلم طه حسین (۱۸۸۹

ـ ۱۹۷۳ م.) با تأثیرپذیری از رویکرد پژوهش و نه تحت تأثیر گرایش او به فلسفهٔ دکارت به نگارش درآمد، همچنان که عبّاس محمود عقّاد (۱۸۸۹ ـ ۱۹۶۴ م.) نیز کتاب ابن‌الرومی، حیاته من شعره را با تأثیرپذیری از مباحث تاریخی و زیست‌شناسی و روانشناسی، و احمد امین (۱۸۸۶ ـ ۱۹۵۴ م.) کتاب فجر الإسلام را با تأثیرپذیری از شیوهٔ تاریخی به نگارش درآوردند، و این تأثیرپذیریها رفته‌رفته در بسیاری از نگارشهای تازی در زمینهٔ نقد شکل گرفت.

در اینجا باید به آغاز سخن بازگردیم و یادآور شویم که برخی از ناقدان به وضع قواعد عمومی برای نقد هنری و استوارکردن این قواعد بر پایه‌های فلسفی، و به‌ویژه نظریه‌های زیبایی‌شناسی باورمندند، و باگسترش دانش نیز برخی به این باور رسیده‌اند که باید این قواعد بر پایه‌های دانش، به‌ویژه روانشناسی در دوران اخیر، استوار گردد.

هر یک از این رویکردها، چنانچه در عملی ساختن آنها پای مبالغه به میان کشیده نشود، ارزش خود را داراست، و ما در این نوشتار پیش از آنکه از شیوه‌های نقد ادبی سخن گوییم، به اختصار این رویکردها را بررسی خواهیم کرد.



پی‌ریزی قواعد نقد هنری بر پایهٔ فلسفه گرچه ممکن است در گسترش افق نگاه به هنر به عنوان ابزاری برای بیان جلوه‌هایی از زندگی و مرتبط با اهداف عمومی و والای آن سودمند افتد، و جایگاهی ویژه در تفسیر آغاز و انجام زندگی انسانی و وجودی ـ که مادّهٔ اصلی فلسفه به شمار می‌رود ـ داشته باشد، امّا در خارج از این چارچوب نه اطمینان‌بخش است و نه ضمانتی برای آن

وجود دارد. در این باره کافی است آنچه را که موجب شکل‌گیری نظریهٔ فلسفی افلاطون و نظریهٔ ارسطو شد، مثال آوریم. بنابر نظریهٔ افلاطون دربارهٔ «مُثل»، اشیای خارجی را حقیقتی نیست و این اشیا حقیقت خود را از «افکاری» به دست می‌آورند که بیانگر آن حقیقت‌اند، و این همان مُثل است. افلاطون بر این باور است که «شیء» تقلیدی از مثل است و تصویری که نقّاش و شاعر از آن ارائه می‌کنند تقلیدی از تقلید است، و از این روی نیازی بدان نیست و هر چیزی که بیانگر اندیشه‌ای نباشد سزاوار وجود نیست. پس شعر که بیانگر چیزی است که آن چیز اندیشه‌ای را بیان می‌کند، کار کم‌ارزشی است و در «مدینهٔ فاضله» بدان نیازی نیست.

البته گفتنی است که ارسطو، شاگرد افلاطون، کوشیده است تا در چارچوب فلسفه به دفاع از شعر بپردازد، ولی او به همین دلیل دچار اشتباه شده، و از شعر غنایی غفلت ورزیده است. ارسطو این نوع شعر را که در شاعری اصل گونه‌های شعری به شمار می‌آید، شعر نمی‌داند، و از این رو گفته است که شعر حکایت از کردار مردان بزرگ است و روا نیست که شاعر از خود برای ما سخن گوید. این لغزشی بزرگ است و از آنجا سرچشمه می‌گیرد که فلسفهٔ ارسطو از گرایش علمی زیست‌شناسانه تأثیر پذیرفته بود. او همچون یک زیست‌شناس که به تقسیم انواع گیاهان و حیوانات می‌پردازد، به شیوه‌ای تردیدناپذیر هنرها را تقسیم می‌کند، و چون می‌بیند شعر غنایی تکیه‌ای آشکار به موسیقی دارد، آن را از انواع موسیقی و نه شعر برمی‌شمرد؛ زیرا نقش فصلها در جدا نمودن انواع چنان بر ذهن او حاکم بود که نمی‌توانست شعر غنایی را از موسیقی جدا کند.

در اینجا همچنین می‌توان به تلاش قدّامه در تقسیم منطقی شعر به هشت نوع اشاره کرد. او قواعد زیبایی‌شناسی را در شعر بر پایه‌های عقلی استوار

ساخت که موجب تباهی تردیدناپذیر شعر می‌شود.

این نمونه‌ها برای نشان دادن لغزش در پی‌ریزی قواعد نقد هنری بر پایهٔ فلسفه و منطق کافی است، و ارتباط میان این قواعد به‌ویژه با فلسفهٔ زیبایی سخنی است که در واقع به جز گسترش دورنمای هنر و زیبایی فایده‌ای ندارد، امّا اگر این قواعد با دقّت و وضوح مورد ارزیابی قرار گیرد نتیجه چیز دیگری خواهد بود؛ چرا که نظریه‌های زیبایی‌شناسی همچنان نظریه‌هایی پیچیده و دشوارند که به‌سختی می‌توان چارچوبی برای آنها در نظر گرفت و یا آنها را روشن و آشکار ساخت، و ارتباط نقد هنری با این قواعد ما را به هیچ روی به ضابطه‌مندی و توضیح حدّ و مرزهای آن‌نزدیک نمی‌کند.

بهره‌گیری از شیوهٔ پژوهش علمی و نظریه‌های علمی بی‌تردید خالی از فایده نخواهد بود، امّا در این میان ناگزیر باید به این نکته توجّه داشت که طبیعت علم چیزی غیر از طبیعت هنر است، و میان این دو طبیعت تفاوتی بنیادین به چشم می‌خورد که به هنگام به کار بستن آنها خود را آشکار خواهند کرد.

شاید روانشناسی را بتوان با توجّه به طبیعتش نزدیکترین علوم به کارهای هنری به شمار آورد؛ زیرا مادّه‌ای که این دانش با آن سر و کار دارد با مادّه‌ای که در هنر مطرح است ارتباط دارد و آن عبارت است از احساس، و بیان این احساس. البته نباید اشتباه شماری از روانشناسان را در اینجا نادیده گرفت؛ اشتباهی که از فریفته شدن آنان به گشایشهای بزرگ در دنیای روان برخاسته است.

مادّه‌ای که دانشمند علوم طبیعی با آن سر و کار دارد، اجسام جامد است. پس او می‌تواند در علوم طبیعی به قواعد تردیدناپذیر دست یابد؛ زیرا وی می‌تواند برای رسیدن به تجربیاتِ آزمایشگاهی مادّه را آن‌گونه که می‌خواهد

به تصرّف خویش درآورد، و در آزمایشگاه آشکار می‌شود که حتّی این مادّهٔ جامد نیز در همهٔ حالات تغییر یکسانی نمی‌پذیرد.

مادّه‌ای که زیست‌شناس با آن سر و کار دارد، موجودات زنده است، و از همین رو او می‌تواند به قواعد نسبتاً تردیدناپذیر دست یابد؛ زیرا دخل و تصرّف او به هنگام کار آزمایشگاهی محدود است و اینکه بتواند احکامی قطعی صادر کند، معقول می‌نماید.

مادّه‌ای که روانشناس با آن سر و کار دارد شعور، احساسات، آگاهیها، کنشها و پاسخهاست، و تقریباً ناممکن است که آزمایشگر بتواند به تمامی شرایط و ویژگیها احاطه داشته باشد، و همچون دانشمند علوم طبیعی و یا همچون زیست‌شناس بر مادّهٔ مورد آزمایش چیرگی و تسلّط پیدا کند. پس حکم قطعی و عمومیت بخشیدن به آن در معرض لغزشهای بسیاری قرار دارد. از این رو بایسته است که روانشناسان از وارد شدن در این‌گونه اظهار نظرها خودداری ورزند.

بنابر این، اعتماد کلّی در قواعد نقد هنری به دانشی که نمی‌توان در آن به چیزی قطع و یقین پیدا کرد، لغزشی آشکار است؛ زیرا چه بسا در پسِ این قطع و یقین حالاتی وجود داشته باشد که قطع و یقین، آن حالات را دربرنگیرد و از اساس آن قطع و یقین را دگرگون سازد.

شیوهٔ تاریخی نیز در نقد هنری ارزش خود را دارد، امّا در محدوده‌ای خاص؛ زیرا این شیوه نه به تنهایی و نه با افزودن پژوهش روانشناسی توانایی تفسیر کامل اثر هنری را ندارد، گرچه برخی از پیچیدگیهایی که اثر هنری را فراگرفته یا موجب شکل‌گیری آن شده و یا آن را دگرگون ساخته، می‌تواند آشکار سازد. شاید مثالی در این باره سخن ما را بیشتر آشکار کند:

پژوهش تاریخیِ هنر بر آن است تا هنرمند و اثر او را رویدادی تاریخی و ساخته و پرداختهٔ شرایط عمومی تاریخی برشمارد، و آن را به عنوان پدیده‌ای از پدیده‌های محیط بداند که شکل‌گیری آن ناگزیر در لحظه‌ای بوده که ظهور آن ضرورت یافته است.

پژوهش روانشناسانه نیز بر آن است تا اثر هنری را پدیده‌ای از پدیده‌های حالت روانی هنرمند و واکنشی مشخّص به کنشهای معیّن به شمار آورد، و در این میان پژوهشی روانکاوانه با نام عقده‌های روانی درصدد برآمده است تا چگونگی شکل‌گیری اثر هنری و انگیزه‌هایی که آن را به وجود آورده و آن را دگرگون ساخته آشکار کند.

عبّاس محمود العقّاد در کتاب خود شاعر الغزل عمر بن أبی‌ربیعة هر دو شیوه را با هم به کار گرفته است. او از یک سو ثابت کرده است که پرداختن به غزل در محیط زندگی حجاز در آن روزگاران نیازی طبیعی بوده و عمر بن ابی‌ربیعة (۲۳ ـ ۹۳ هـ.) به طور طبیعی به این نیاز پاسخ گفته و از این رو شاعر، پدیده‌ای تاریخی است و از سویی دیگر از «روانِ» عمر بن ابی‌ربیعة و ویژگیهای آن سخن به میان آورده و برای او طبیعتی زن‌گرایانه ثابت کرده و او را شاعری اهل عشق‌بازی با زنان و نه شاعری عاشق‌پیشه معرّفی کرده، و چنین افزوده: محیط پر تجمّل زندگی شاعر در گرایشها ورویکردهایش تأثیر گذارده است، و این‌گونه عقّاد به روانکاوی او وچگونگی رفتارش پرداخته است.

داوریها تا اینجا درست و برکنار از لغزش است؛ زیرا از محدودهٔ خود ـ یعنی بررسی محیطی که در آن اثر هنری پدید آمده ـ فراتر نرفته است، امّا اگر منظور از پژوهش تاریخی و بررسی روانی ریشه‌یابی طبیعت هنری شاعر و عوامل سازندهٔ آن باشد، از مرزهای خطاناپذیر آن فراتر رفته‌ایم.

هیچ‌یک از این شرایط و ویژگیها نمی‌تواند پاسخ این پرسش باشد که: به چه دلیل طبیعت هنری شاعر باید با آن شرایط منطبق باشد؟ شاعر در این میان تنها کسی نیست که چنین شرایط و ویژگیهایی بر او منطبق است و طبیعت زن‌گرایانه در او دیده می‌شود.

این راز موهبت هنری است که نه پژوهش تاریخی و نه بررسی روانی می‌تواند به آن دست یابد. در این باره مثالی بیاوریم: متنبّی (۳۰۳ ـ ۳۵۴ هـ.) از خودبزرگ‌بینی رنج می‌برد، و شاید همین ویژگی عامل خودستایی او در شعرش باشد، و شاید هم بتوان همین ویژگی را مثلاً برای فراوانی تصغیر در هجویات او، آن‌گونه که عقّاد می‌گوید،[1] به عنوان دلیل ذکر کرد، امّا این ویژگی نمی‌تواند برای ما خلّاقیت متنبّی را توجیه و تفسیر کند، و آشکار سازد که از چه سان طبیعت هنری او در این پایه و سطح قرار دارد. نیز نمی‌تواند برای ما دلیل فراوانیِ تصغیر را در شعر او بنمایاند و بر ما معلوم کند که او از چه روی این شیوه را برای برتر نشان دادن خود و خوار وکوچک شمردن دیگران برگزیده است. بسیارند شاعرانی که طبیعتی همچون طبیعت متنبّی دارند ولی شیوهٔ او را به کار نمی‌بندند.

افزون بر اینکه بررسی روانی ممکن است بتواندرویکرد عام طبیعت هنری را تفسیر و توجیه کند، امّا نوع این طبیعت، درجه، شیوهٔ خاص آن و ... مسائلی است که همواره در خارج از این دایره قرار خواهد داشت.

برای نمونه، امین الخولی (۱۸۹۵ ـ ۱۹۶۶ م.) کوشیده است رویکرد ابوالعلاء معرّی (۳۶۳ ـ ۴۴۹ هـ.) را به عوامل بیولوژیک جسمی و عوامل روانی

---

۱. بنگرید به: «ولع المتنبّی بالتصغیر» در المجموعة الكاملة لمؤلّفات الأستاذ عبّاس محمود العقّاد، ج ۲۵، صص ۱۷۷ ـ ۱۸۵.

که آن هم ناشی از عوامل‌بیولوژیک بوده است بازگرداند، امّا این کوشش در بررسی طبیعت هنری معرّی چه سودی برای ما دارد؟ هیچ، تنها برخی از رفتارهای او را در زندگی و برخی از رویکردهای هنری‌اش را برای ما توجیه می‌کند، ولی طبیعت هنری، سطح آن و اسلوب هنری او همچنان در خارج از این دایره قرار خواهد داشت. بگذریم از اینکه خود این توجیه و تفسیر نیز در بسیاری از موارد درست نیست.

ما شاید از این مثالها بتوانیم به بخشی از قصد خود مبنی بر اعتماد به پژوهشهای علمی به منظور نقد هنری دست یابیم؛ پژوهشهایی که اگر در محیط دور و گستردهٔ اثر هنری مورد بحث قرار گیرد سودمند و اطمینان‌بخش است، امّا اگر به طبیعت هنری و اسلوب هنری و یا به خود اثر هنری برسد ارزش خود را از دست خواهد داد، و در این هنگام ناگزیر باید ابزارهای ناب هنری‌ای را به کار گرفت که بر احساس و ذوق تکیه دارد و یا بر قواعد هنری‌ای استوار است که مستقیماً با ابزارهای هنر و شیوه‌های آن در تعبیر و ارائه پیوند خورده است.

به اصطلاحِ «قواعد نقد هنری» باز می‌گردیم. این قواعد چیست؟ واقعیت آن است که در این میان قدری عمومیت‌بخشی به چشم می‌خورد. هر یک از این هنرها تا زمانی که ابزارهای تعبیرشان متفاوت باشد، قواعد خاص خود را نیز خواهند داشت. تفاوت میان ابزارها بی‌چون و چرا تفاوت میان شیوهٔ برخورد با موضوع و بلکه تفاوت در گزینش خود موضوع را اقتضا می‌کند، و همهٔ اینها در متفاوت بودن قواعد نقد هنری تأثیرگذار است.

ادبیات با واژگان و عبارتها، نقّاشی با رنگها و خطها، موسیقی با صداها و فاصله‌ها و پیکرتراشی با حجمها و شکلها به تعبیر و بیان می‌پردازد.

در این میان ابزارها در گزینش موضوع تعیین‌کننده‌اند. ادبیات به طور کلّی از حرکت پی در پی تعبیر می‌کند، خواه این حرکت مادّی باشد و در خارج انجام پذیرد، و خواه احساسی باشد و در خیال نقش بندد، و این با طبیعت تعبیر لفظی به وسیلهٔ واژگانِ پی در پی در زبان که عهده‌دار توصیف هر یک از جزئیات حرکت پی در پی زمان است، سازگار است، و از همین روست که موضوعات ادبی، همچون شعر، داستان، داستان کوتاه، نمایشنامه، زندگی‌نامه، خاطره، مقاله، پژوهش و ... همگی حرکت در طبیعت و یا حرکت در احساس است.

این ویژگی هنگامی آشکارتر می‌شود که میان ادبیات و نقّاشی و پیکرتراشی به مقایسه برخیزیم. نقّاش از آنجا که رنگها و خطهایی ثابت و فضایی محدود در اختیار دارد، موضوعاتی را برمی‌گزیند که از نظر مکانی ثابت باشند. او منظره‌ها و چشم‌اندازها را برمی‌گزیند، و چنانچه بخواهد یافته‌های احساسی خود و یا مفاهیم مجرّد را بیان و تعبیر کند این یافته‌ها و مفاهیم را به منظره‌ها و چشم‌اندازهای ثابت تبدیل می‌کند؛ زیرا ابزارهایی که بهره‌گیری از آنها برای او امکان‌پذیر است، تنها همین راه را پیش پایش نهاده است. پیکرتراش نیز اینچنین، و بلکه دست‌بسته‌تر از نقّاش است؛ زیرا ابزارها و مواد او نسبت به ابزارها و مواد نقّاش از انعطاف و نرمش کمتری برخوردار است. در این باره چنین بپندار که مثلاً نقّاش و یا پیکرتراشی بر آن شود تا داستان، زندگی‌نامه و یا نمایشنامه‌ای را بیافریند. چنین پنداری ناممکن است؛ چرا که این موضوعات حرکتهای پی در پی‌اند، و نه منظره‌هایی ثابت.

در موسیقی آزادی انتخاب موضوع نسبت به نقّاشی و پیکرتراشی بیشتر است، ولی این آزادی به وسیلهٔ قواعد صوت و طبیعتِ ابزارهای موسیقی

محدودیت یافته است.

بیشتر موضوعات موسیقی موضوعات تأثیرگذار عمومی و پیچیده‌ای هستند که نه مفاهیم و معانی در آنها مشخّص است و نه همچون موضوعات ادبی متوقّف بر جزئیات پی در پی‌اند. موسیقی اگرچه در برخی موضوعات با شعر مشترک است، امّا برخی دیگر از موضوعات ادبی را دربرنمی‌گیرد.

در همین باره گفتنی است که ضرب‌آهنگ عنصر مشترک همهٔ هنرهای زیبا به شمار می‌رود. ضرب‌آهنگ صوتی و ضرب‌آهنگ معنوی در ادبیات ارزشی برابر دارند، و بخش اساسی تعبیرند؛ چرا که دلالت لغوی به تنهایی در کار ادبی کافی نیست. ضرب‌آهنگ در نقّاشی نیز چنین است و وجود دارد، ولی در این هنر چشم به جای گوش تشخیص آن را بر عهده دارد، و باید آن را در ضرب‌آهنگ رنگها و خطها جست و جو کند. در پیکرتراشی هم اینچنین است، و ضرب‌آهنگ در این هنر در خمیدگیها و ابعاد و شکلها مورد توجّه است. البته باید دانست که ضرب‌آهنگ در این گونه موضوعات، کاربردی مجازی دارد، و این واژه به جای واژهٔ هماهنگی به کار رفته است، و همواره هر هنری ویژگیهای خود را داراست. ضرب‌آهنگ به معنای واقعی جز در موسیقی، به طور کامل، و جز در اوزان شعر و آهنگین کردن نثر، به طور جزئی، تحقّق نمی‌یابد.

با اینکه تفاوت ابزارها در هنرها برخاسته از تفاوت در موضوعاتِ مطرح در هر هنری است، فرض می‌گیریم که گاهی موضوعاتی یافت می‌شود که در همهٔ هنرها یکی باشد، و همهٔ آنها بتوانند از آن تعبیر کنند، امّا این مسئله تفاوتهای میان آنها را از بین نمی‌برد و باعث نمی‌شود که قواعد نقد در همهٔ آنها یکی باشد. پس ابزارها همچنان که موضوع را مشخّص می‌سازند شیوهٔ رسیدن

به موضوع و مسیر آن را نیز نشان می‌دهند.

در همین باره فرض کنیم طوفان موضوع مشترکی است که هنرهای چهارگانه بر آنند تا از آن تعبیری ارائه کنند. در ادبیات به ادیب این اجازه داده شده است که او موضوع خود را از نخستین چشم‌اندازش بیاغازد. او آرامش پیش از طوفان را توصیف می‌کند و به جلوه‌ها و نمودهایی از آن در وزش نسیم و جا به جایی شاخه‌های درختان و تنفّس موجودات و ... می‌رسد و پس از آن به توصیف بر پا شدن گرد و غبار و وزش تندباد و حرکت دیوانه‌وار درختان و گریز موجودات وحشت‌زده و سپس به بیان واپسین نمودها و جلوه‌های طوفان ... می‌پردازد و در ادامه از چگونگی بازگشت آرامش و وزش دوبارهٔ نسیم سخن به میان می‌آورد و او در این میان گاه میان نمودها و جلوه‌های طبیعی و احساسات آدمی پیوند برقرار می‌سازد، و به پایان جزئیات و گزارشهایی دربارهٔ موضوعِ سخن می‌رسد.

ادیب متناسب با ابزاری که در اختیار دارد ناگزیر باید به دلالت واژگان لغوی و دلالت جمله‌های بیانی خویش توجّه کند، و در این میان ازگوش‌نوازی و ضرب‌آهنگ موسیقایی آنها و نیز از خیالپردازیهایی که از پسِ این واژگان و عبارتها آشکار می‌شود، غفلت نورزد تا از این رهگذر بتواند صحنه‌ای را از طبیعت و از هیجانات احساسیِ همراه آن در نفوس به طور کامل بیان کند، و در ادامه همهٔ آنها را به دیگران منتقل نماید، و این‌گونه در نفوس آنان تأثیر مشخّصی را برانگیزد که از الهام‌بخشی تعبیر و بیانِ تأثیرگذار برمی‌خیزد.

اگر نقّاش بر آن شود تا تعبیری از طوفان ارائه کند، برای او دیگر فرصت اینچنین مهیّا نیست که بتواند به ترتیبی که گفته شد، به موضوع بپردازد، و اگر برای بیان آن همین شیوه را برگزینند ناچار باید دهها تابلوی پی در پی نقّاشی

بیافرینند، که تازه پس از آن هم در رسیدن به مقصود ناکام خواهد ماند؛ زیرا او خواسته است که از حرکت پی در پی تعبیر کند، ولی مجال و گسترهٔ او چشم‌اندازهای ثابت است، و طبیعت ابزاری که در اختیار اوست جز انتخاب تصویری ثابت و واحد که در یک نگاه طوفان را به یاد آورد، چاره‌ای برای او نمی‌گذارد. او برای مثال می‌تواند وزش تندباد را برگزیند و انسانی را به تصویر کشد که لباسهای او در اثر حرکت شدید باد به هم پیچیده شده و چهره و حالتش گویای وزش طوفان است. او نیز می‌تواند در یک سوی تابلو درختانی را به تصویر کشد که شاخه‌های آنها در اثر وزش طوفان دیوانه‌وار در حرکت به نظر برسد، و یا پرندهٔ شکسته‌بالی را نقّاشی کند که در برابر طوفان سر درگریبان فرو برده است. او همچنین می‌تواند از رنگهایی بهره بگیرد که هم بیانگر چشم‌انداز احساسی و هم تأثیر روانی باشد، و در این میان او می‌تواند برای کاملتر شدن تعبیر و اثرگذاری از خطوطی خمیده نیز بهره بگیرد.

آنچه گفته شد طبیعتاً مثالی بیش نیست، و نقّاشی در این راستا دارای رویکردهای متفاوتی است، ولی همهٔ آنها محدودیتهای یادشده را دارند: محدودیت گزینش تصویری ثابت و واحد از چشم‌اندازهای وزش پی در پی تندباد، و نه همهٔ چشم‌اندازهای آن، و محدودیت تعبیر کلّی آنی از تأثیرپذیریهای همراه تندباد، و محدودیت جانشینی رنگها و خطها به جای مفاهیم وضرب‌آهنگ.

این فرصت و مجال چه بسا برای پیکرتراش کوتاهتر و تنگتر باشد. ابزارهای تعبیری که پیکرتراش در اختیار دارد کمتر است، و او جز مادّه‌ای جامد با ابعادی محدود چیز دیگری در اختیار ندارد. او همچنین از تنوّع چشم‌اندازهای جزئی و گویایی که در یک تابلو وجود دارد، محروم است. او

هم محدودیتهای نقّاش را دارد و هم از به کارگیری رنگ و تنوّع چشم‌اندازها محروم است.

موسیقی شاید از نقّاشی و پیکرتراشی محدودیت کمتری داشته باشد، ولی ابزاری که در موسیقی به کار گرفته می‌شود صداها و فاصله‌هایی است که شیوهٔ به کارگیری آنها مشخّص است، و آن جز ترکیب هماهنگ آهنگها از صداهای مختلف چیز دیگری نیست تا از تأثیر روانی پیچیده و اجمالی سخن بگوید؛ زیرا دلالتهای معنویِ جزئی در آهنگها به طور کامل حتّی در موسیقی غربی ـ که نقش آلات موسیقی در آن در هماهنگیِ فکریِ محدود و مشخّص همچون نقش بازیگران صحنهٔ نمایش است ـ وجود ندارد.

آهنگ همچون یک تابلوی نقّاشی و یا یک مجسّمه می‌تواند در روح و روان آدمی تأثیری همپایه و یا برتر از تأثیر یک اثر ادبی ایجاد کند، امّا شیوهٔ هر هنری در این اثرگذاری با هنر دیگر تفاوت دارد؛ زیرا شیوهٔ بیان و یا به عبارتی دیگر شیوهٔ پرداختن به موضوع و سر و کار داشتن با آن متفاوت است.

از آنجا که نقد باید شیوهٔ به کارگیری ابزار ویژهٔ هر هنری را و نیز شیوهٔ پرداختن به موضوع و سر و کار داشتن با آن را در بربگیرد ـ و این دو در ارزیابی دارای ارزش اساسی هستند ـ ناگزیر باید قواعد نقد در هر یک از هنرها با دیگری تفاوت داشته باشد؛ چرا که قواعد عمومی برای انطباق دقیق با یک اثر هنری از شایستگی لازم برخوردار نیست، گرچه پاره‌ای از این‌گونه مسائل در پژوهش تاریخی و یا بررسی روانی و یا زیبایی‌شناسانهٔ هنرها، یعنی تنها برای بررسی چارچوبها و نه خود موضوع، می‌تواند کاربرد داشته باشد.

اینک باید به قواعد نقد به طور خاص در ادبیات بپردازیم، قواعدی که با ابزارها، طبیعت، موضوعات، و شیوهٔ به کارگیری این ابزارها و شیوهٔ پرداختن به موضوع و سر و کار داشتن با آن همخوانی و سازگاری داشته باشد.

گذشته از این، اگر به مطالب گفته شده بازگردیم درمی‌یابیم که ما به تفصیلی خاص در قواعد نقد ادبی نیازمندیم، چرا که ادبیات گونه‌ای واحد نیست. ادبیات گونه‌های زیادی دارد: شعر و انواع آن، داستان کوتاه، داستان بلند و رمان، نمایشنامه، زندگی‌نامه، خاطره، مقاله، پژوهش ادبی و ... هر یک از این گونه‌ها شیوه و موضوعات خاص خود را دارد، و چنانچه بخواهیم به طور دقیق به نقد هنری بپردازیم باید بدانیم که نقد هنری بر پایهٔ این دو اصل بنیادین استوار شده است.

با توجّه به آنچه گفته شد ارزش شیوه‌ای را که در فصلهای پیشین این کتاب از آن پیروی کردیم آشکار می‌شود. این شیوه با نگاهی خاص و متناسب با طبیعت و ابزار هر یک از گونه‌های ادبی به آنها می‌نگرد و بر حاشیه‌ها و نکات پیرامونی تکیه نمی‌کند، و این شیوه‌ای است که ما آن را در نقد ادبی برای خود موضوع ادبی بر می‌گزینیم و آن را برتری می‌نهیم.

از پژوهشهای تاریخی، روانی، و زیبایی‌شناسانه نیز تنها به آن مقدار بسنده می‌کنیم که چارچوبی برای اثر ادبی به شمار آید و بتواند در فهم آن متناسب با شرایط یاری رساند. این مسئله ما را از برخورد مستقیم با متن و داوری دربارهٔ آن، با توجّه به ارزشهای احساسی و ارزشهای بیانی آن، بی‌نیاز نمی‌کند.

البته این سخن به معنای نادیده گرفتن ارزش و اهمّیت این‌گونه پژوهشها، در صورتی که در محدودهٔ اطمینان‌بخش و جایگاه مناسب خود قرار داشته باشد، نیست، و از مجموع آنها می‌تواند نقد کاملی شکل گیرد که کار ادبی را از تمامی جنبه‌های آن ارزیابی کرده باشد.

آنچه گفته شد سخنی کوتاه بود که بیان آن پیش از پرداختن به شیوه‌های نقد ادبی ـ به گونه‌ای مفصّل و گسترده در بخش دوم این کتاب ـ ضرورت داشت.

شیوه‌های نقد ادبی

برای اینکه شیوه‌های مشخّص نقد ادبی را بیان کنیم لازم است وظیفه و هدف آن را برشماریم، و در این میان هر تعریف که مطرح می‌شود با این پیش‌فرض است که همهٔ حالتها و موارد را به دقّت بررسی نمی‌کند و هدف از آن ارائهٔ قواعدی دقیق همچون دقّت قواعد علمی محض نیست، بلکه منظور از آن توضیح رویکردها و برشمردن ویژگیهای خاصّی است که تا حدّ امکان آن قواعد را از دیگر قواعد متمایز سازد؛ چرا که هرگونه زیاده‌روی در ارائهٔ تعریفی دقیق و قطعی در طبیعتِ خود با ادبیات انعطاف‌پذیر ناسازگار است.

پس از این یادآوریِ ضروری می‌توان هدف و غایت نقد ادبی و وظیفهٔ آن را به طور خلاصه این‌گونه برشمرد:

۱. ارزیابی کار ادبی از جنبهٔ فنّی، و بیان ارزش واقعی آن به قدر امکان؛ زیرا «ارزش ذهنی» کار ادبی پایهٔ ارزش واقعی آن است، و تلاش برای جدا کردن ناقد ـ یعنی کسی که به کار ادبی می‌نگرد و آن را ارزیابی می‌کند ـ از ذوق خاصّ و گرایشهای درونی و پاسخهای شخصی او کاری بیهوده است. این پاسخها به همان اندازه که به خودِ کار ادبی باز می‌گردد، از تجربه‌های احساسی پیشین

ناقد نیز برخاسته است وگوشه‌ای از حالت نفسانی لحظه‌ای راکه ناقد در آن به این کار نگریسته است، باز می‌نمایاند.

همهٔ این عوامل موجب می‌شود که ارزیابی فنّیِ کار ادبی به مسئلهٔ تأثیرگذاری میان این کار و احساس ناقد تبدیل شود، و این همان چیزی است که آن را «واقع‌گرایی» در نقد می‌نامند. البته در این چارچوب این امکان وجود دارد که ناقد این واقع‌گرایی را، همان‌گونه که پیشتر گفتیم، پایهٔ حکم واقعی قرار دهد، به این صورت که طبیعت کار ادبی‌ای را که بدان نگریسته و ابزارهای فراهم آمده برای آن و شیوه‌های پرداختن بدان وچگونگی دنبال کردنش و نیز ارزشهای احساسی و بیانی آن را به طور کلّی مورد توجّه قرار دهد، و همهٔ اینها او را به تلاش برای برون‌رفت از تأثیرپذیری مبهم احساسی و ضرورت سهیم کردن دیگران با خود در اسباب و مقدّماتی که وی را به سوی داوری و نتیجه‌گیری فرامی‌خواند، آگاه سازد، و بدین ترتیب به اندازه‌ای که طبیعت رویکرد اجازه می‌دهد از تنگنای متّکی بر احساس مبهم به سوی واقع‌گرایی کلّی متّکی بر عناصر و قواعد نهفته در خودِ کار ادبی بیرون می‌آید.

۲. تعیین جایگاه کار ادبی در خط سیر ادبیات. یکی از ویژگیهای کامل بودن کار ادبی از جنبهٔ فنّی این است که جایگاه آن را در خط سیر بلند ادبیات بشناسیم و میزان چیزهایی را که به ادبیات در زبان خود و به طور کلّی به جهان ادبیات افزوده است، مشخّص کنیم، و معلوم نماییم که آیا این کار نمونه‌ای جدید یا تکرار نمونه‌های پیشین با اندکی نوآوری است، و آیا این میزان نو بودن برای عرض اندام کردن آن کافی است، یا اینکه این کار زیاده‌ای است که چیزی به دارایی ادبیات نمی‌افزاید.

این مسئله و نمونه‌هایی مانند آن ارزشهای فنّی هستند و همچنان که به

هنگام داوری دربارهٔ ارزش کامل کار ادبی به صاحب آن کار افزوده می‌شوند به ارزش کار ادبی در ذات خود نیز افزوده می‌شوند، و به بررسی گونه‌ها، مکتبها، رویکردها و دوره‌های ادبی نیازمندند، و باید افزون بر پژوهشهای ویژه در ادبیات و ذوق خاصّ ادبی و ارزشهای واقعی کار ادبی، دربارهٔ آنها پژوهشهای درازدامن و دقیقی صورت پذیرد.

۳. مشخّص کردن میزان تأثیرپذیری کار ادبی از محیط و میزان تأثیرگذاری‌اش بر آن، و این جنبه‌ای از جنبه‌های ارزیابی کامل کار ادبی از نظر فنّی ـ افزون بر جنبهٔ تاریخی ـ است. زیرا مهم این است که بدانیم این کار ادبی از محیط چه گرفته و به آن چه داده است، و از این رهگذر میزان خلّاقیت و نوآوری و میزان پاسخگویی عادی به محیط را مشخّص سازیم.

مشخّص کردن میزان تأثیرپذیری کار ادبی از محیط در هر زمانی امکان‌پذیر خواهد بود، البته اگر آگاهیها و بررسیهای ما از شرایطی که پیش از یک کار ادبی بوده و آن را دربرگرفته، کامل شود، ولی آگاهی از میزان تأثیرگذاری آن بر محیط در صورتی امکان خواهد داشت که این کار ادبی در گذشته پدید آمده باشد و مدّت زمانی که از پیدایش آن گذشته، برای داوری پیرامون آن کفایت کند، امّا در مورد کارهای معاصر مشخّص کردن آثار آنها مسئله‌ای است که باید در ضمیر پنهان بر جای بماند، و اینکه ناقد بخواهد ارزش کار ادبی را از این زاویه تعیین کند نوعی پیشی‌گرفتن بر زمان خواهد بود، و هر ناقدی که خود را محترم دارد در پیش‌گوییهایی از این دست گرفتار نمی‌شود و از جنبهٔ تاریخی برای نسلهای آینده به داوری نمی‌پردازد. برای ناقد همین کافی است که کار ادبی را از جنبهٔ طبیعت فنّی و از جنبهٔ آنچه به میراث ادبی می‌افزاید و نیز میزان تأپیرپذیری‌اش از محیط بررسی کند، و این همه

بخشی از داوری کامل تاریخی او در آینده خواهد بود و همین به تنهایی کافی است.

۴. به تصویر کشیدن ویژگیهای نویسنده از طریق آثارش و بیان ویژگیهای احساسی و بیانی و آشکار ساختن عوامل روانی مؤثّر در شکل‌گیری این آثار و سمت و سوی مشخّص آنها، و این باید بدون تکلّف و با پرهیز از جزم‌اندیشی صورت پذیرد.

آنچه ما را به این احتیاط فرا می‌خواند اعتقاد به این باور است که ساده‌ترین وکوچکترین واکنشهای انسانی از یک یا چند محرّک پراکندهٔ ساده برنمی‌خیزد و روان آدمی به هر محرّکی با همهٔ وجود پاسخ می‌گوید. روان آدمی مجموعه‌ای در هم تنیده و بسیار پیچیده است و برای روحیهٔ علمی گزافی بیش نیست که یک محرّک و یا چند محرّک پراکنده را با قاطعیت موجب فلان واکنش برشمارد. این در مورد کار ادبی‌ای که عوامل تأثیرگذار زیادی را در خود جای داده و پی بردن به تمامی آنها برای همهٔ ناقدان دشوار است ـ هر چند که نویسنده نیز حاضر باشد و به تجزیه و تحلیل روانی نیز در بزرگترین آزمایشگاههای تخصّصی تن دهد ـ چگونه امکان‌پذیر خواهدبود؟

گذشته از همهٔ اینها پژوهشهای روانی در کار هنری تنها به آن چیزی که انسانی است، تعلّق می‌گیرد و توانایی پرداختن به عواملِ «طبیعت فنّی» را ندارد. فروید[1]، این بزرگترین استاد مکتب روانکاوی، همان‌گونه که پیشتر گفته شد، می‌گوید: «این هنرمند نیست که به بررسی انسان می‌پردازد، بلکه این انسان است که هنرمند را بررسی می‌کند»[2].

---

۱. زیگموند فروید Sigmund Freud (۱۸۵۶ ـ ۱۹۳۹ م.) روانشناس و روانپزشک اتریشی.

۲. مجلّهٔ علم النفس، اکتبر ۱۹۴۶ م. (س).

حال که با وظیفهٔ نقد و اهداف آن تا حدودی آشنا شدیم، می‌توانیم شیوه‌های نقدی را که تحقّق بخشیدن به این اهداف را برعهده دارند، مشخّص کنیم.

پیش از مشخّص کردن این شیوه‌ها شایسته است بار دیگر دو نکته را یادآوری کنیم: نخست اینکه جداکردن قاطع این شیوه‌ها و روشها امکان‌پذیر نیست، و دوم اینکه همهٔ این شیوه‌ها با هم آن چیزی است که داوری درستِ آثار ادبی و ارزیابی کامل آنها را بر عهده دارد. بنابر این برتری نهادن یکی از آنها بر دیگری تنها در جایی امکان‌پذیر است که یکی از شیوه‌ها سودمندتر از دیگری باشد. پس برتری نهادن به طور مطلق و مقایسهٔ قاطع میان آنها در اینجا جایی ندارد.

اینک پس از این یادآوری می‌توانیم این شیوه‌ها را برشماریم:

۱. شیوهٔ فنّی؛

۲. شیوهٔ تاریخی؛

۳. شیوهٔ روانشناختی؛

از مجموعهٔ این شیوه‌ها گاهی شیوهٔ ادبی کاملی برای نقد ادبی شکل می‌گیرد که ما آن را «شیوهٔ متکامل» می‌نامیم.

پس از این دربارهٔ هر یک از این شیوه‌ها سخن می‌گوییم.

شیوهٔ فنّی

شیوهٔ فنّی آن است که اثر ادبی را با قواعد و اصول مستقیم فنّی روبرو سازیم. ابتدا به گونهٔ این اثر می‌نگریم. این اثر شعر، داستان کوتاه، داستان، زندگی‌نامه، خاطره، مقاله، و یا پژوهش است. سپس ارزش احساسی و ارزش بیانی آن و میزان انطباق این گونهٔ ادبی را با اصول فنّی بررسی می‌کنیم. گاهی نیز می‌کوشیم تا ویژگیهای فنّی ـ بیانی و احساسی نویسنده را از لابه‌لای آثارش به طور خلاصه بیان کنیم.

از این راه می‌بینیم که این شیوه برای ما هدف نخست را به طور کامل برآورده می‌سازد، و در تحقّق بخشیدن به اهداف سه گانهٔ دیگر نقش دارد؛ چرا که بخشی از این اهداف بر هدف نخست استوار است.

این شیوه، همان‌گونه که پیشتر گفته شد، در درجهٔ نخست به تأثیرپذیری شخصی ناقد و در درجهٔ دوم به عناصر واقعی و اصول فنّی دارای ثبات نسبی تکیه دارد. این شیوه، شیوه‌ای شخصی و واقعی است و از دیگر شیوه‌ها به طبیعت ادبیات، و به طور کلّی طبیعت هنرها، نزدیکتر است.

از اینجا ارزش راهی را که در فصلهای پیشین این کتاب پیمودیم آشکار

می‌شود.

پیروی از این شیوه به ویژگیهایی در ناقد و به گونه‌هایی از پژوهشهای هنری و زبانی نیازمند است. در اینجا خوب است به طور اجمال از این ویژگیها و پژوهشها سخن بگوییم:

این شیوه در درجهٔ نخست بر تأثیرپذیری استوار است، و برای اینکه این تأثیرپذیری در داوری ادبی فرجامی نیک بیابد، لازم است پیش از آن ذوق فنّی والایی در کار باشد. این ذوق بر استعداد ذاتی فنّی و تجربه‌های شخصی احساسی و آگاهیهای گسترده از منقولات ناب ادبی و نقد ادبی استوار است.

این شیوه در درجهٔ دوم بر قواعد فنّی واقعی تکیه دارد. این قواعد ارزشهای احساسی و ارزشهای بیانی کار فنّی را دربرمی‌گیرد، و از این رو ناگزیر باید در درون ناقد مجالی باشد تا به او اجازه دهد از گونه‌ها و شیوه‌های تجربه‌های احساسی بهره‌مند شود، هرچند که این گونه‌ها و تجربه‌ها از راه و روش خاص او در احساس نباشد. ناقد همچنین باید از دانش لغوی و فنّی و نیز استعدادی ویژه در انطباق دادن این قواعد نظری با نمونه برخوردار باشد؛ چه آنکه بسیارند کسانی که با اصول فنّیِ مورد نظر آشنایی دارند، ولی هنگامی که با نمونه روبرو می‌شوند به خطا می‌روند و از این اصول منحرف می‌شوند.

پیش از هر چیز باید برای پذیرش شیوه‌های نوین نرمش نشان داد؛ شیوه‌های نوینی که ممکن است برای آنها همانندی وجود نداشته باشد تا بتوان آنها را با هم مقایسه کرد. این شیوه‌ها به دلیل آنکه از افقهای گسترده‌تری برخوردارند می‌توانند قواعد مورد نظر و اصول شناخته‌شده را دگرگون کنند، و یا به آنها چیزی بیفزایند، و این همان چیزی است که ما آن را گسترهٔ فنّی احساسی نامیده‌ایم.

این نرمش همان چیزی است که بسیاری از ناقدان عرب در روزگار کهن از آن بی‌بهره بودند، و این سبب می‌شد که در نمونه‌های شناخته‌شده و سنّتیِ احساس و بیان توقّف کنند: آنچه با این شیوه‌ها هماهنگی داشت خوب و پذیرفتنی بود و آنچه با این شیوه‌ها ناسازگار بود معیوب و ناپذیرفتنی به شمار می‌رفت. شاعران مولَّد رفته‌رفته اندک‌مخالفتی را با شاعران پیش از خود در شیوهٔ تعبیر و بیان آغاز کردند و با کسانی روبه‌رو شدند که متعصّبانه با ایشان برخورد می‌کردند، و از نقل شعر این شاعران خودداری می‌ورزیدند، امّا شاعران مُحدَث (نوگرا) در مخالفت با شیوهٔ شاعران کهن و مولّد فراتر رفتند و با تندبادی شدید مواجه شدند؛ تندبادی نه بر پایهٔ ارزیابی صرفاً فنّی، بلکه بر پایهٔ مقایسهٔ ایشان با شاعران کهن و مولّد. برای مثال، از میان این شاعران بحتری (۲۰۶ ـ ۲۸۴ هـ.) با قضیهٔ «عمود شعری» که نزد بیشتر شاعران، پسندیده و نیکوست مخالفت نکرد، امّا ابوتمّام (۱۸۰ ـ ۲۲۸ هـ.) یک‌باره آن را کنار گذاشت. با وجودی که از جنبهٔ فنّی حقّ بیشتر از آنِ کسانی است که شیوهٔ بحتری را بر شیوهٔ ابوتمّام برتری نهاده‌اند، امّا غالباً دلیل آنها نادرست است؛ زیرا بر پایهٔ حفظ شیوه‌های کهن استوار است، و این همان خطای در شیوهٔ نقد است که حتّی کسانی همچون آمدی و ابوالحسن جرجانی نیز که می‌خواستند از آن رهایی یابند، در آن گرفتار شدند؛ زیرا اینان توانایی رهایی از ذوقهای خاصّ خود را که عمیقاً از گذشته و روزگاران کهن تأثیر پذیرفته بود، نداشتند.

* * *

شیوهٔ فنّی نخستین شیوه‌ای است که نقد ادبی آن را شناخت؛ شناختی که در آغاز ساده و ابتدایی بود و سپس با گامهایی که گرچه به پایان خود نرسید، ولی

مسیری را پشت سر گذاشت که در سنجش با نوپایی ادب و نوپایی نقدی که در آن روزگار وجود داشت، در هر صورت ارزشمند بود.

نقد در آغاز کاملاً ذوقی بود، و ذوق نه به دلیل و برهان راه می‌یافت و نه از مرحلهٔ تأثیرپذیری محض فراتر می‌رفت. یک یا چند بیت را کسی می‌شنید و او را خوش می‌آمد و یا با زشت و ناپسند شمردن آن به مقابله با آن بر می‌خاست؛ همین و دیگر هیچ. این مرحله سراسرِ دوران جاهلی و صدر اسلام را در بر می‌گرفت.

نابغهٔ ذُبیانی (د: ۶۰۴ م.) در بازار عکاظ می‌نشست و در خیمهٔ چرمین سرخ‌فام خود به داوری میان شاعران می‌پرداخت. اعشی (۵۳۰ ـ ۶۲۹ م.)، خنساء (۵۷۵ ـ ۶۶۴ م./ ۴۴ هـ.) و حسّان (د: ۵۴ هـ.) سروده‌های خویش را برای او می‌خواندند. او به خنساء می‌گفت: «اگر ابابصیر ـ یعنی اعشی ـ شعر نمی‌گفت همانا می‌گفتم تو شاعرترین شاعران جنّ و انس هستی!». بنابر این، از نظر نابغه، اعشی شاعرتر از خنساء، و خنساء شاعرتر از حسّان است. امّا به چه دلیل؟ دلیل این‌گونه داوری چیست؟ این پرسشی بود که در آن روزگار هیچ‌گاه ناقد در پی پاسخ آن نبود. برای او همین گواهیِ ذوق خویش کفایت می‌کرد و کافی بود که ذوق او آن را دریابد و از آن تأثیر پذیرد و بر اساس آن به داوری بنشیند.[1]

---

۱. این حکایت در برخی از حکایت‌نامه‌ها ادامه‌ای دارد که اینچنین است: «حسّان علّت برتر بودن خنساء را از خویش، می‌پرسد و نابغه ـ و یا خنساء ـ در پاسخ به او با نقد این بیت:

لَنَا الجَفَنَاتُ الغُرُّ یَلْمَعْنَ بِالضُّحَی وَأَسْیَافُنَا یَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَا

ما را جامهایی است سفید که در روشنایی می‌درخشد و از شمشیرهای ما در اثر رزم و پیکار خون می‌چکد.

←

گاهی اوقات اتّفاق می‌افتاد که ناقد برای داوری خویش دلیل می‌آورد، ولی این دلیل ساده بود و به واژه و یا آگاهیهای حسّی و چیزهایی مانند آن مربوط می‌شد، و در هر صورت به ارزشهای شعری ارتباط پیدا نمی‌کرد. برای مثال، حکایت کرده‌اند که چون طَرَفة بن العبد (د: ح ۵۵۰ م.) شنید که متلمّس ضُبَعی (۵۲۵ ـ ۵۸۰ م.) این بیت خویش را می‌خواند:

وَقَدْ أَتَنَاسَى الهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ　　بِنَاجٍ عَلَيهِ الصَّيْعَرِيَّةُ مُكْدَمِ[1]

به هنگام حضورش با شتری تندرو، ستبر و داغ‌نهاده اندوه را به فراموشی می‌سپارم.

گفت: «شتر نر همانند شتر ماده شد». زیرا «صیعریة» داغی است در گردن شتر ماده، و نه در گردن شتر نر. طرفه این را عیب در شعر دانسته است، و این در حقیقت خطایی است که در یادآوری یکی از عادتهای محلّی تازیان در مورد شتران نر و ماده روی داده است!

همچنین مُهلهِل (د: ح ۵۳۰ م.) از این بیت:

→

می‌گوید: تو در این بیت «الجفنات» گفته‌ای. این واژه جمع قلّه است، و اگر به جای آن «الجفان» می‌گفتی بهتر بود. همچنین واژهٔ «یلمعن» را به کار برده‌ای و «لمعان» گاه هست و گاه نیست، و اگر به جای آن «یشرقن» را به کار می‌بردی بهتر بود. تو در این بیت «بالضحی» گفته‌ای و هر چیزی در روشنایی می‌درخشد، و اگر به جای آن «بالدجی» می‌گفتی بهتر بود. تو همچنین در این بیت «یقطرن» گفته‌ای و اگر به جای آن «یجرین» می‌گفتی بهتر بود، و ...». ساختگی بودن این حکایت کاملاً آشکار است و با توجّه به تفصیل و دلیل و برهانی که در آن است، با طبیعت نقد در آن روزگار سازگار نیست (س).

دربارهٔ این بیت و حکایت بنگرید به: الموشّح، صص ۶۹ ـ ۷۱؛ نقد الشعر، صص ۶۰ ـ ۶۲.

۱. دیوان شعر المتلمّس الضُّبعی، ص ۳۲۰.

فَلَولَا الرِّيحُ أُسْمِعُ مَـنْ بِحُـجْرٍ   صَلِيلَ البِيضِ تُقْرَعُ بِالذُّكُورِ[1]

اگر باد نبود صدای چکاچک شمشیرها در برخورد با کلاه‌خودها را به کسی که در روستای حُجر است، می‌شنواندم.

نیز انتقاد شده است؛ زیرا میان حُجر و جایی که شاعر از آن یاد کرده فاصلهٔ زیادی است و امکان ندارد از این فاصله صدای چکاچک شمشیرها و برخورد کلاه‌خودها بایکدیگر شنیده شود، و این عیبی در شعر دانسته شده است، و در واقع آن خطای در اندازه‌گیری مسافت و یا مبالغهٔ شعری است!

از همین روست که در صدر اسلام نقد زُهیر بن ابی‌سُلمی (۵۳۰ ـ ۶۲۷ م.) از سوی عمر بن خطّاب (د: ۲۳ ه.) پدیده‌ای زودهنگام در نقد ادبی به شمار می‌آید. عمر دربارهٔ زهیر می‌گوید: او شاعرترین شاعران است و برای این داوری خود این‌گونه دلیل می‌آورد: زیرا او از پیوسته و مکرّر سخن گفتن بر کنار است و از شعرهای نامأنوس دوری می‌گزیند و هیچ کس را جز به صفاتی که در اوست مدح نمی‌گوید.[2]

این نقد را پدیده‌ای زودهنگام در نقد تازی برمی‌شمارند، زیرا به نظر می‌رسد نخستین تعلیلی است که با طول و تفصیل به بیان دلایل داوری ادبی پرداخته است. با این حال این تعلیل از واژگان و صداقت اخلاقی فراتر نمی‌رود و اینها چه بسا به تنهایی در شعر ارزشی نداشته باشد؛ چرا که ممکن است چیزی سوای صداقت احساسی و صداقت فنّی در کار باشد که در ارزش فنّی شعر نقش داشته است.

نقد ادبی در این مرحله از حرکت باز نایستاد و کوشید از مرحلهٔ

---

۱. دیوان مهلهل بن ربیعة، ص ۴۱.
۲. طبقات الشعراء، ص ۱۸.

تأثیرپذیری به مرحلۀ تبیینِ دلیل راه یابد؛ همچنین کوشید تا قواعد و اصولی را برای نقد بنیان نهد که غالباً این اصول و قواعد از محدودۀ شیوۀ فنّی بیرون نیست.

ابن‌سلّام جُمَحی (د: ۲۳۱ هـ.) کتاب خود طبقات الشعراء را از آن رو نوشت که فهمید شاعران جاهلی و صدر اسلام در محدودۀ نقد انفعالی بر برتری امرؤالقیس (۵۰۰ ـ ۵۴۰ م.)، نابغه (د: ۶۰۴ م.)، اعشی (۵۳۰ ـ ۶۲۹ م.) و زُهیر (۵۳۰ ـ ۶۲۷ م.) از شاعران جاهلی، و برتری فرزدق (۲۰ ـ ۱۱۴ هـ.)، جَریر (۳۳ ـ ۱۱۴ هـ.) و اخطل (۲۰ ـ ۹۲ هـ.) از شاعران دورۀ اسلامی اتّفاق نظر دارند و هریک از این دوگروه را در یک طبقه قرار داده‌اند. او تصمیم گرفت این طبقه‌بندی را در کتابی گرد آورد و بر همین اساس شاعران پسینی را در طبقات خاصّ خود قرار داد و این‌گونه شاعران را در ده طبقه تقسیم‌بندی کرد.

ابن‌سلّام با اینکه تا حدودی به شیوۀ تاریخی به این موضوع پرداخته است، ولی کار او در اصل با شیوۀ فنّی، آن هم در ساده‌ترین شکلهایش، فاصلۀ زیادی ندارد. او در این کتاب چهرۀ نقد را در جاهلیت و صدر اسلام به نمایش گذارده، و همان‌گونه که پیشتر گفتیم به واژگان مفرد و یا به حقایق محلّی و یا عیبهای عروضی، همچون اقواء پرداخته است، چنان که به دلیل همین عیب اقواء بر نابغه خرده می‌گیرد. اقواء اختلاف حرکت قافیه در ابیات است، و ابن‌سلّام به طور کلّی پا را از محدودۀ بررسی موارد مفرد فراتر نمی‌نهد و به داوری کلّی و فراگیر دربارۀ شعر، و به ویژه ارزشهای احساسی در آن، نمی‌پردازد.

ابن‌قتیبه (۲۱۳ ـ ۲۷۶ هـ.) در کتاب الشعر والشعراء راه‌دیگری در پیش گرفته و کوشیده است برای نقد قواعدی برشمارد. وی شعر را به چهار دسته تقسیم کرده است:

نخست: شعری که لفظی نیکو و معنایی استوار داشته باشد؛

دوم: شعری که لفظی نیکو و دلاویز دارد، ولی چون در آن نیک بنگری فایدتی در معنا نیابی؛

سوم: شعری که معنایش استوار باشد، ولی در الفاظ آن کوتاهی باشد؛

چهارم: شعری که نه در لفظ رسا باشد و نه در معنا.

او برای هر یک از این گونه‌های شعر مثالهایی می‌آورد و پس از هر مثال توضیحاتی اینچنین ذکر می‌کند:

«دربارهٔ هیبت سخنی نیکتر از این سروده نشده است».

«کسی رثاء را به بیتی زیباتر از این آغاز نکرده است».

«ریاشی (۱۷۷ ـ ۲۵۷هـ.) از اصمعی (۱۲۲ ـ ۲۱۶ هـ.) نقل کند که این بدیع‌ترین بیتی است که عرب گفته است».

«در وصفِ پیری بیتی نیکوتر از این نگفته‌اند».

«هیچ یک از پیشینیان سخنی را بدین نیکی و غرابت آغاز نکرده است».

«چنان که می‌بینی مخارج و مطالع و مقاطع این ترکیبات در زیبایی بی‌مانند است».

«در این شعر تکلّف سخت عیان است و هنر سخت کم‌مایه».[1]

چنان که می‌بینی این توضیحات همواره از تعلیل به دور است، ولی برتری ابن‌قتیبه در این ویژگی منحصر است که او می‌کوشد به ارزشهای احساسی و ارزشهای بیانی بنگرد و برای آنها در جان و روان حسابی بگشاید، هرچند که وی به طور طبیعی در این راه تنها گامهای نخستین را پیموده است و ما امروزه

---

۱. بنگرید به: الشعر و الشعراء، ج ۱، صص ۱۲ ـ ۱۶؛ مقدّمهٔ الشعر و الشعرای ابن‌قتیبه در آیین نقد ادبی، صص ۸۸ ـ ۹۴.

در آنها سادگی و لغزشهای بسیاری را می‌بینیم. ما در فصل پیشین آنجا که ابن‌قتیبه به نقد این ابیات می‌پردازد:

وَلَمّا قَضَيْنا مِن مِنىً كُلَّ حاجَةٍ وَمَسَّحَ بِالأَرْكانِ مَنْ هُوَ ماسِحُ
وَشُدَّتْ عَلى حُدْبِ المهارى رِحالُنا وَلايَنْظُرُ الغادِي الَّذِي هُوَ رائِحُ
أَخَذْنَا بِأطرافِ الأحاديثِ بَيْنَنا وَسالَتْ بِأعْناقِ المَطِيِّ الأَباطِحُ[1]

چون در منی همهٔ حاجات خویش برآوردیم و هر که را آهنگ مسح ارکان کعبه بود آن را مسح کرد،
و چون بارها را بر پشت اشتران کوهان‌دار استوار کردند و چنان شد که روندگان را به آیندگان نظری نبود،
ما در میان خویش رشتهٔ سخن گرفتیم و آن‌گاه اشتران در درازنای درّه‌ها گردن‌کشان به راه افتادند.[2]

درنگ کردیم و کوتاهی او را در بهره‌مندی از تصویرهای زیبای فراوانی که در این ابیات است دیدیم. او برتری نهادن خویش را به روانیِ واژگان و نیکوییِ مخارج و مقاطع آنها محدود کرده است، و این یکی از چیزهایی است که در این ابیات زیبا وجود دارد. ما در اینجا دربارهٔ دیدگاه ابن‌قتیبه این را نیز می‌افزاییم که نگاه او به معانی نگاهی عقلی و اخلاقی است، و نه نگاهی فنّی. او به احساسات و عواطف توجّهی نشان نداده است، و تنها حکمت عقلی و قاعدهٔ اخلاقی است که مورد توجّه اوست، و همین مسئله دلیل بر نیکوشمردن بیت ابوذؤیب هُذَلی (د: ۲۶ هـ.) از نظر او به شمار می‌آید:

---

۱. دیوان کُثَیِّر عزّة، ص ۵۲۵؛ الشعر و الشعراء، ج ۱، ص ۱۳.
۲. مقدّمهٔ الشعر و الشعرای ابن‌قتیبه در آیین نقد ادبی، ص ۹۰.

وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إذَا رَغَّبْتَهَا وَإذَا تُرَدُّ إلَى قَلِيلٍ تَقْنَعُ[۱]

نفس را چون به رغبت آری آزمند گردد و چون به قلّت عادت دهی قناعت ورزد.[۲]

وی این بیت را به عنوان مثالی برای شعری که «لفظی نیکو و معنایی استوار دارد» ذکر می‌کند، یعنی برای نیکوترین گونه‌های شعر از نظر خود. اینکه او این بیت را بر ابیات پیشین (ولمّا قضینا ...) برتری می‌دهد خود گواهی بر آن است که احساس هنری او به هر حال ناتمام است که البته همین مقدار هم در سنجش با روزگار دور او کفایت می‌کند.

پس از تلاش ابن‌قتیبه، تلاشِ قدّامة بن جعفر (ح ۲۶۵ ـ ۳۳۷ هـ.) در نقد الشعر و نقد النثر قرار دارد. او تلاش خود را با رویکردی جدید،رویکردی فلسفی، منطقی و علمی آغاز کرد و به همین دلیل هم تلاش او با ناکامی همراه شد. او کوشید تا قیاسهای خشک عقلی را در مورد شعر به کار بندد.

قدّامه با تعریف شعر چنین آغاز می‌کند: «شعر گفتار موزون و مقفّایی است که بر معنایی دلالت کند».[۳] او سپس به شرح این تعریف به شیوهٔ منطق‌دانان می‌پردازد، و در ادامه متناسب با این تعریف شعر را به گونه‌ای منطقی به چهار دسته تقسیم می‌کند، و برای آن هشت نوع برمی‌شمارد: چهار نوع از آنها بر اساس این تعریف چهارجزئیِ بسیط (لفظ، معنی، وزن و قافیه)، و چهار نوع دیگر از ترکیب این اجزا با یکدیگر شکل گرفته است: ترکیب «لفظ و معنی»، ترکیب «لفظ و وزن»، ترکیب «لفظ و قافیه» و ترکیب «معنی و وزن».

---

۱. الشعر و الشعراء، ج ۱، ص ۱۲.

۲. مقدّمهٔ الشعر و الشعرای ابن‌قتیبه در آیین نقد ادبی، ص ۸۹.

۳. نقد الشعر، ص ۱۷.

او به‌ویژه «معنی» را با طول و تفصیل تعریف می‌کند و می‌گوید: نیکویی معنی بسته به آن است که در برابر غرضی قرار گیرد. وی در تفسیر این سخن می‌گوید: برای مثال، مدح هنگامی نیکوست که به وسیلهٔ صفاتی همچون شجاعت، خردمندی، عدالت و پاکدامنی و یا صفاتی برگرفته از اینها همچون بخشندگی که یکی از اقسام عدالت است، صورت پذیرد. هجو نیز بر خلاف مدح است و رثاء همان مدح است که با الفاظی دالّ بر درگذشت ممدوح همراه است.[1]

با این تعریف ما از دایرهٔ هنر خارج و به محدودهٔ مباحث اخلاقی ـ فلسفی وارد می‌شویم. در واقع برای قدّامة بن جعفر این مهمّ است که آگاهی خود را از فلسفهٔ یونانی به رخ بکشد. او به نظریهٔ «حدّ وسط» ارسطو (۳۸۴ ـ ۳۲۲ پ. م.) و انطباق آن با فضیلت که برای مدح و ضدّ آن برای هجو به کار می‌رود، اشاره می‌کند،[2] و از دیدگاههای جالینوس (۱۳۱ ـ ح ۲۱۰ م.) در اخلاق سخن می‌گوید.[3]

قدّامه به این نکته توجّه نکرد که این قواعد گاهی در کلامی تحقّق می‌یابد که شعر نیست؛ زیرا شعر پیش از هر چیز اثری هنری است، و این موضوعِ شعر نیست که آن را مشخّص می‌کند، بلکه اسلوب و نوع تأثیرپذیری از موضوع است که آن را مشخّص می‌سازد.

به هر حال، تلاشِ قدّامه نتوانست نقد ادبی را به پیش ببرد؛ چرا که وی شیوهٔ فنّی و بلکه اساساً شیوهٔ ادبی را کاملاً نادیده گرفت، و از محیط ادب دوری گزید و به محیطی دیگر که برای ادب به کلّی ناشناخته بود، گام نهاد.

---

۱. بنگرید به: نقد الشعر، صص ۵۸ ـ ۱۰۰.

۲. نقد الشعر، صص ۶۵ ـ ۶۸.

۳. نقد الشعر، ص ۹۴.

شیوهٔ فنّی بار دیگر به دست دو تن از بزرگان نقد ادبی و دو تن از رجال بلاغت در سدهٔ چهارم و پنجم رشد تازه‌ای یافت.

یکی از آن دو مرد عرصهٔ نقد ادبی ابن‌بشر آمدی (د: ۳۷۱ هـ.) است که کتاب الموازنة بین الطائیین أبی‌تمام والبحتری را نگاشت، و دیگری ابوالحسن جرجانی (د: ۳۶۶ هـ.) است که کتاب الوساطة بین المتنبّی وخصومه را به رشتهٔ تحریر درآورد. این دو در مسیر رعایت ارزشهای بیانی و ارزشهای معنوی در محدوده‌ای گام برداشتند که امروزه آن را محدوده‌ای تنگ و کوچک می‌شماریم، ولی در آن روزگار از سایر محدوده‌هایی که پیش از آن نقد به آنها رسیده بود، فراگیرتر و گسترده‌تر به حساب می‌آمد و همهٔ ویژگیها و افزوده‌های پیشین را در خود جای داده بود. این دو به واژگان و محاسن و معایب آنها، و به معانی و پسندها و ناپسندهای آن پرداختند و به مباحثی روی آوردند که تا حدودی به «شیوهٔ تاریخی» مربوط می‌شود؛ زیرا این مباحث به سرقتهای شعری و معانی و تعبیرات پیشین و پسین ارتباط پیدا می‌کند.

آنها با این حال هنگامی که ازنیکوشمردن و یا زشت‌شمردن سخن می‌گویند از بسط و گسترش سخن در تعلیل خودداری کرده‌اند. مثال زیر از کتاب الموازنة بهتر می‌تواند منظور ما را روشن کند:

مرّار فَقْعَسی، (از شاعران دورهٔ اموی) در وصف پایه‌های دیگدان می‌گوید:

أَثَرُ الوُقُودِ عَلَى جَوَانِبِهَا ‌‌ ‌ بِخُـدُودِهِنَّ كَأَنَّـهُ لَـطْمُ

اثر آتش بر کناره‌های پایه‌های دیگدان همچون اثر سیلی بر گونه‌های آن زنان است.

ابوتمّام این بیت را از او گرفته و چنین سروده است:

أَثافٍ كَالخُدُودِ لُطِمْنَ حُزْناً　　وَنُؤىٌ مِثْلُ مَا انْفَصَمَ السِّوَارُ[۱]

پایه‌های دیگدان همچون گونه‌های سیلی‌خورده در ماتم است، و شیار پیرامون خیمه چونان دستبند شکسته.

او در مصراع نخست، معنایی و در مصراع دوم معنای دیگری متناسب با آن معنا آورده و این کار را به خوبی انجام داده است، با این حال بیت مرّار از نظر معنا واضح‌تر و آشکارتر است، زیرا گفته است: «اثر آتش بر کناره‌های پایه‌های دیگدان» و معنایی را که به خاطر آن گونه‌های سیلی‌خورده را تشبیه کرده آشکار نموده است.[۲]

همچنین است این مثال از کتاب الوساطة:

و تو دانستی که شاعران چشمان گاوها و دیدگان آهوان را همواره در اشعار خود یاد می‌کنند، تا جایی که تقریباً هیچ شعر عاشقانه‌ای را نمی‌یابی که از این یادکرد خالی باشد، و تنها شمار اندکی از این اشعار این ویژگی را ندارند. پس چون این نکته در کنار این بیت امرؤالقیس (۵۰۰ـ ۵۴۰ م.) قرار گیرد:

تَصُدُّ وَتُبدِی عَنْ أَسِیلٍ وَتَتَّقِی　　بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ[۳]

آن دلدار روی می‌گرداند و گاه گونهٔ نرم خویش را می‌نمایاند، با چشمانی

---

۱. دیوان أبی‌تمّام، ج ۲، ص ۱۵۳.

۲. الموازنة بین شعر أبی‌تمام و البحتری، ج ۱، ص ۶۸.

۳. دیوان امرئ‌القیس، ص ۴۲.

چونان چشمان آهومادری از آهوان وجره[1].

و یا با این گفتار عَدی بن الرِّقاع (د: ۹۵ هـ.) مقایسه شود:

وَكَأَنَّهَا بَيْنَ النِّسَاءِ أَعَارَهَا   عَيْنَيْهِ أَحْوَرُ مِنْ جَآذِرِ جَاسِمِ[2]

او (امّ‌قاسم) در میان زنان چنان است که گویی آهوی زیباچشمی از آهوان جاسم[3] چشمان خود را به او عاریت داده است.

می‌بینی که دل به این دو بیت گرایش می‌یابد، و نزدیکی آن دو به دل آشکار می‌شود. در اینجا معنا یکی است، و هر دو بیت از صنعت خالی و از بدیع، جز استعارهٔ لطیفی که آن را نیکو ساخته، و این شادمانی و سرور را بر تنش پوشانده، به دور است. افزون بر این، حشوی وارد هر یک از این دو بیت شده است که اگر حذف شود، بدان نیازی نیفتد، و فایده‌ای در ذکرش نباشد؛ زیرا امرؤالقیس گفته: «من وحش وجرة»، و عدی گفته: «من جآذر جاسم»، و به کاربردن نام مکان «وجره» و «جاسم» را جز برای پایان دادن به شعر و تکمیل وزن نیاورده‌اند. در این میان نباید به آنچه معناگرایان دربارهٔ وجرة و جاسم گفته‌اند توجّهی کرد؛ چراکه این سخنان از سوی برخی به منظور شگفت‌زده کردن دیگران مطرح می‌شود. من آهوان جاسم را دیده‌ام و آنها با دیگر آهوان فرقی نداشتند. از شمار زیادی از بادیه‌نشینان نیز دربارهٔ حیوانات وحشی وجره پرسیده‌ام، و آنان این حیوانات را بر حیوانات

---

۱. نام جایی است میان مکّه و بصره.   ۲. دیو ان عدیّ بن الرقاع العاملی، ص ۹۹.

۳. نام جایی است در شام.

وحشی «ضَریّه»[۱] و آهوان «بُسیطه»[۲] برتری ندادند. البته آهوان گاه به دلیل تفاوت چراگاه و زادگاه در رنگ و خلقت با یکدیگر تفاوت می‌کنند، امّا کمتر اتّفاق می‌افتد که چشمان آنها در اثر آن متفاوت شود. امّا آنچه را که عدی با آن وصف را به پایان برده و آن را به معنای بی‌ارزشی افزوده که در بیت بعدی:

وَسْنَانُ أَقْصَدَهُ النُّعاسُ فَرَنَّقَتْ   فِي عَيْنِهِ سِنَةٌ وَلَيْسَ بِنَائِمِ[۳]

خواب‌آلودی که خواب به چشمان او رسیده و به چشمان او نزدیک شده، ولی خواب نیست.

آورده، در واقع به همهٔ پیشینیان خویش افزوده و بر تمامی پسینیان برتری یافته است، به گونه‌ای که اگر بگویم: «او این معنا را از آنِ خود ساخته، و دیگر شاعران را از ادّعای شراکت در آن باز داشته»، گمان نمی‌رود از حق دور افتاده، و سخن نادرستی گفته باشم.[۴]

آمدی و جرجانی به طور کلّی از مقایسهٔ بیتی با بیت دیگر، یا معنایی با معنای دیگر، و یا تشبیهی با تشبیه دیگر پا را فراتر نمی‌گذارند، و کمتر به داوری کلّی می‌پردازند. آنها به ذوق خود، که گاه نیز به خطا رفته است، اعتماد می‌کنند، و بر سخنانی که از پیشینیانشان در نیکوشمردن و یا زشت‌دانستن مفاهیم و شیوه‌های بیان نقل شده تکیه دارند. با این حال گامهای بلندی را در

---

۱. نام جایی است در نجد. ۲. نام جایی است در صحرای شام.

۳. دیوان عدیّ بن الرقاع العاملی، ص ۱۰۰.

۴. الوساطة بین المتنبّی وخصومه، صص ۳۶ ـ ۳۷.

نقد ادبی به شیوهٔ فنّی برداشته‌اند، و اگر چاره‌ای جز برتری نهادن یکی از آن دو بر دیگری نباشد، ما بر این باوریم که ابوالحسن جرجانی از ذوقی زلال‌تر و بیانی نیکوتر برخوردار است، و روحیهٔ ادبی در او آشکار و ژرف است.

دو تن از دیگر بزرگان این عرصه ابوهلال عسکری (د: ۳۹۵ هـ.) در کتاب الصناعتین و عبدالقاهر جرجانی (د: ۴۷۱ هـ.) در کتابهای دلائل الإعجاز، و أسرار البلاغة هستند.

گامهایی که ابوهلال عسکری برداشته است، به کارهای آمدی و جرجانی دربارهٔ نقد ادبی چیزی نمی‌افزاید، و شاید هم به حدّ کار آن دو نرسد، امّا عبدالقاهر در میان ناقدان و اهل بلاغت چهره‌ای بی‌همتاست، هرچند که اسلوب و شیوهٔ او در سنجش با اسلوب و شیوهٔ استادش ابوالحسن جرجانی از روشنی کمتری برخوردار است.

پیش از آنکه به توصیف کارهای عبدالقاهر بپردازیم، به ذکر نمونه‌ای برای ابوهلال بسنده می‌کنیم. در کتاب الصناعتین آمده است:

> از جمله دلایل اینکه مدار بلاغت بر نیکویی لفظ است، این است که سخنان نیک و اشعار درخشان تنها برای فهماندن معانی به کار گرفته نمی‌شوند؛ زیرا واژگانِ بد هم می‌تواند در فهماندن، جایگزین واژگان نیکو شود، و در واقع این نیکوییِ سخن، استواریِ اثر، درخششِ واژگان، بهینیِ آغازها، زیباییِ انجامها، نوبودنِ مبادی و شگفت بودن مبانی است که بر برتری گوینده‌اش و فهم پدیدآورنده‌اش دلالت می‌کند ... و بیشترینهٔ این ویژگیها به واژگان و نه به معانی باز می‌گردد ...، و انتظار درستیِ معنی بهتر از انتظار وجود این ویژگیها در واژگان است، ... و از این رو نویسنده

در رساله، سخنور در خطبه، و شاعر در شعر به ریزه‌کاریها توجّه می‌کنند، و در نیکویی آنها همهٔ تلاش خود را به کار می‌گیرند، و در مرتّب ساختن آنها از حدّ می‌گذرانند، تا ورزیدگی و چیره‌دستی خود را در آنچه ساخته و پرداخته کرده‌اند، نشان دهند، و اگر این مسئله به معانی باز می‌گشت بیشترینهٔ سخت‌گیریها را رها می‌کردند، و از بسیاری از زحمتها خلاص می‌شدند، و رنجی جانکاه را از خود دور می‌کردند.

دلیل دیگر اینکه چون واژگانِ سخنْ شیرین و خوشگوار، و روان و نرم باشد، و معنایش در حدّ میانه، این سخن در جملهٔ سخنان نیک جای گیرد، و به منزلهٔ سخنی شگفت و نادر باشد، همچون این سخن شاعر:

وَلَمّا قَضَيْنا مِن مِنىً كُلَّ حاجَةٍ　　وَمَسَّحَ بِالأَرْكانِ مَنْ هُوَ ماسِحُ

وَشُدَّتْ عَلى حُدْبِ المهارى رِحالُنا　　وَلايَنْظُرُ الغادِي الَّذِى هُوَ رائِحُ

أَخَذْنا بِأَطرافِ الأَحاديثِ بَيْنَنا　　وَسالَتْ بِأَعْناقِ المَطِيِّ الأَباطِحُ[1]

چون در منی همهٔ حاجات خویش برآوردیم و هر که را آهنگ مسح ارکان کعبه بود آن را مسح کرد،

و چون بارها را بر پشت اشتران کوهان‌دار استوار کردند و چنان شد که روندگان را به آیندگان نظری نبود،

ما در میان خویش رشتهٔ سخن گرفتیم و آن‌گاه اشتران در درازنای درّه‌ها گردن‌کشان به راه افتادند.[2]

۱. دیوان کُثَیّر عزّة، ص ۵۲۵؛ الشعر و الشعراء، ج ۱، ص ۱۳.

۲. مقدّمهٔ الشعر و الشعرای ابن‌قتیبه در آیین نقد ادبی، ص ۹۰.

در زیرِ این واژگان معنای ژرفی نیست، ولی این ابیات درخشان و شگفت‌انگیزند. معنای این ابیات چنین است: هنگامی که حجّ گزاردیم و ارکان مقدّس را لمس کردیم و بر اشتران لاغر و خستهٔ خود سوار شدیم، و مردمان می‌گذشتند و روندگان را به آیندگان نظر نبود، آن‌گاه سخن آغاز کردیم و شترها در درّه‌ها روان شدند. حال اگر معنا درست باشد و واژگان خنک وبی‌روح ـو بی‌روحی بدتر از خنکی است ـ ناپسند، بی‌ارزش، زشت و نامقبول خواهد بود. مثال سخن خنک این گفتار عمروبن معدی‌کرب (د: ۲۱ هـ.) است:

قَدْ عَلِمَتْ سَلْمَى وَجَارَاتُهَا   ما قطّر الفَارِسَ إلَّا أنَا
شَكَكْتُ بِالرُّمْحِ سَرَابِيلَه   وَالخَيلُ تَعْدُو زِيَماً حَوْلَنَا[1]

سلمی و کنیزکانش دانسته‌اند که جز من آن سوارکار را به پهلو در نیفکنده است.

جامه‌اش را در نیزه کشیدم و اسبان در حالی که پیرامون ما پراکنده بودند، می‌دویدند.

نیکوترین سخن آن است که استوار و هموار باشد؛ معنایش پیچیده و محتوایش گنگ نباشد؛ بی‌رمق و زشت نباشد؛ دشوار و دیریاب نباشد؛ از سستی و بدی دور و از کهنگی خالی باشد. سخن آن‌گاه که واژگانش سست و ظاهرش کهنه باشد، سخنی نامقبول است، هرچند که در آن بلندترین، والاترین، برترین و

۱. شعر عمرو بن معدی‌کَرِب الزُّبیدی، ص ۱۶۷.

نیک‌ترین معانی باشد، همچون این بیت:

لَمَّا أَطَعْنَاكُم فِي سُخْطِ خَـالِقِنَا   لا شَكَّ سَلَّ عَلَيْنَا سَيفَ نِقْمَتِهِ

آن‌گاه که ما در خشم و ناخشنودی آفریدگار، شما را فرمان بریم، بی‌گمان شمشیر انتقام او بر ما کشیده می‌شود.

و یا مانند:

أَرَى رِجالاً بِأَدْنَى الدِّيـنِ قَـدْ قَـنِعُوا
وَمَا أَرَاهُمْ رَضُوا فِي العَـيْشِ بِـالدُّونِ
فَاسْتَغْنِ بِالدِّينِ عَنْ دُنْيَا الْمُلُوكِ كَمَا اسْـ
تَـغْنَى الْمُـلُوكُ بِـدُنْيَاهُمْ عَـنِ الدِّيـنِ

مردانی را می‌بینم که به کمترین دیانتی دلخوش‌اند، ولی نمی‌بینم که در عیش و عشرت به کم راضی شوند.
پس با دین از دنیای پادشاهان بی‌نیازی جو، همچنان که پادشاهان به دنیای خود از دین بی‌نیازی می‌جویند.

این ابیات در جملهٔ سخنانِ برگزیده قرار نمی‌گیرد، و معنای آن همان‌گونه که می‌بینی معنایی نیک، پسندیده، و باارزش است، امّا سخن استوار ناپسند و ناهمگونی که بهتر است از به کارگیری آن خودداری کرد، همچون این ابیات تأبّط شرّاً (د: ۵۳۰م.) است:

وَلَمَّا سَمِـعْتُ العَـوْضَ تَـدْعُو تَـنَفَّرَتْ
عَـصَافِيرُ رَأْسِي مِـنْ نَـوى فَـعَوايـنَا
وَحَشْحَشْتُ مَشْعُوفَ الفُـؤادِ فَـرَاعَـنِي
أُنَـاسٌ بِـسفَيْفَانَ فَمِـزْتُ القَـرَائِـنَا

فَأَدْبَرْتُ لاَ یَنْجُو نَجَائِیَ نِقْنِقُ
یُبَادِرُ فَرْخَیْهِ شَمالاً وَدَاجِنَا
مِنَ الحُصِّ هُزْرُوفٌ یَطِیرُ عِفَاؤُهُ
إِذَا اسْتَدْرَجَ الفَیْفَاء مَدَّ المَغَابِنَا
أَزَجُّ زَلُوجٌ هِزْرِفِیٌّ زُفَازِفٌ
هِزَفٌّ یَبُذُّ النَّاجِیَاتِ الصَّوَافِنَا[1]

چون شنیدم قبیلهٔ عوض فرا می‌خواند، پاره‌هایی از مغز سرم میان نوی و عواین پراکنده شد.

من با شیفتگی برانگیخته شدم، و گروهی در صحرای فیفان مرا ترساندند، و آن‌گاه کوههای قرائن را تمیز دادم.

پس بازگشتم و چنان گریختم که شترمرغ تیزپا که در پی جوجه‌هایش می‌دود به پایم نمی‌رسید؛

شترمرغی که چون می‌دود پرهایش به هوا بر می‌خیزد، و در هنگام پیمایشِ بیابان، گامهایش را بلند بر می‌دارد؛

شترمرغی کشیده‌ساق، بادپا و تیزرو که از شترانِ سبک‌رو تندتر می‌دود.

این ابیات از جمله ابیات استوار نفرت‌انگیز، نامأنوس، با تار و پودی گسسته و ترتیبی زشت و ناهمگون است که بازشناسی واژگان در آن دشوار است، و بهتر است از مثل آن دوری گزید.

ابو احمد از صُولی و او از فضل یزیدی و او از اسحاق موصلی و او از ایّوب بن عبایة نقل می‌کند که مردی این بیت ابن‌هَرمة (۹۰ـ

۱. دیوان تأبّط شراً وأخباره، صص ۲۷۷ ـ ۲۷۸، با تفاوتهایی در ضبط ابیات.

۱۷۶ هـ.) را خواند:

بِاللّهِ رَبِّكَ إنْ دَخَلْتَ فَقُلْ لَهَا هٰذَا ابْنُ هَرْمَةَ قَائِماً بِالبَابِ

تو را به خدا، پروردگارت، سوگند که چون بر او وارد شدی، به او بگو: این ابن‌هرمه است که در آستانهٔ در ایستاده است.

و گفت: اینچنین گفتی؟ آیا صدقه می‌خواستی؟ گفت: پس: «قاعداً بالباب»: «در آستانهٔ در نشسته است». گفت: آیا ادرار می‌کردی؟ گفت: پس چه؟ گفت: «واقفاً بالباب»، و ای کاش ارزش لفظ و معنایی را که در این دو واژه (قائماً و واقفاً» است، می‌دانستی؟[1]

* * *

همان‌گونه که می‌بینی این سخن تفاوت چندانی با نظر آمدی و ابوالحسن جرجانی ندارد، و بلکه باید گفت: ابوالحسن جرجانی از ذوقی درخشان‌تر، حسّی دقیق‌تر، و استقلالی بیشتر برخوردار است، امّا ابوهلال بیشتر نقل‌کننده و گردآورنده است، و دیدی که او چگونه بیتی همچون این بیت را:

لَمَّا أَطَعْنَاكُم فِي سُخْطِ خَالِقِنَا لا شَكَّ سَلَّ عَلَيْنَا سَيْفَ نِقْمَتِهِ

آن‌گاه که ما در خشم و ناخشنودی آفریدگار، شما را فرمان بریم، بی‌گمان شمشیر انتقام او بر ما کشیده می‌شود.

بیتی با معنایی نیک به شمار می‌آورد. این نیکو شمردن از آن روست که او روحیهٔ دینی عوامانه‌ای دارد، و این با داوری دربارهٔ نیکی معانی شعری هیچ ارتباطی ندارد.

---

۱. کتاب الصناعتین، صص ۷۳ ـ ۸۳، به اختصار.

این در حالی است که عبدالقاهر در این میان کار دیگری کرده است: او در کتاب خود دلائل الإعجاز کوشیده است برای بلاغت و زیباییِ فنّی قواعدی فنّی وضع کند، همچنان که در دیگر کتابش أسرار البلاغة کوشیده است برای بلاغت قواعدی روانی وضع نماید. وی از فلسفه و منطق یونانی تأثیر پذیرفته بود، ولی نه به شیوهٔ قدّامة بن جعفر. او از ذوق ادبی خویش نگاهدارندهٔ نیرومندی در اختیار داشت، و در محدودهٔ شیوهٔ روانشناختی که پس از این دربارهٔ آن سخن خواهیم گفت، باقی ماند.

عبدالقاهر در کتابِ نخست خود، به بیان نظریه‌ای پرداخته است، و از این رو او در تاریخ نقد تازی نخستین کسی بود که نظریه‌ای را بیان کرده است. این نظریه را ما می‌توانیم «نظریهٔ نظم» بنامیم. خلاصهٔ این نظریه از این قرار است که ترتیب معانی در ذهن همان چیزی است که ترتیب الفاظ را در عبارت اقتضا می‌کند، و اینکه لفظ در ذات خود از مزیتی برخوردار نیست، و مزیتش در هماهنگیِ معنای خود با معنای لفظی است که در نظم ـ یعنی در هماهنگی کلمات و معانی، به گونه‌ای که این نظم زیبایی الفاظ و معانی را با هم آشکار کند ـ در کنار آن قرار می‌گیرد. دیگر اینکه زیبایی فنّی در گرو حسن ترتیب و یا حسن نظم است، و نیز نه واژه به تنهایی و نه معنا پیش از آنکه از آن در لفظی تعبیر شود، محلّ داوری ادبی است، بلکه این لفظ و معناست که با هم در نظم محلّ نیکوشمردن و یا زشت‌شمردن قرار می‌گیرد.

مثال زیر از کتاب دلائل الإعجاز این نظریه را آشکار می‌کند:

آیا هنگامی که در آیهٔ «وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْداً لِلْقَوْمِ

الظّالِمِینَ»[1] می‌اندیشی شک و تردید می‌کنی؟ برای تو از این آیه اعجازی که می‌بینی و می‌شنوی تجلّی می‌کند. تو مزیّت آشکار و فضیلت تردیدناپذیری را که در می‌یابی جز به دلیل امری که به ارتباط میان این واژگان با یکدیگر باز می‌گردد، در نیافته‌ای، هرچند نیکویی و برتری برای آن، جز از جهت ارتباط واژهٔ نخست به دومی و سومی به چهارمی و... آشکار نشده باشد، و برتری از رابطهٔ میان آنها و از مجموع آنها پدید آمده است.

اگر تردید داری درنگ کن و بیندیش! اگر واژه‌ای را از میان دیگر واژگان برگیری و آن را تنها به کار گیری آیا همان فصاحتی را خواهد داشت که در جای خود در این آیه داشت؟ بگو: «ابلعی» و آن را به تنهایی و بدون آنکه به پس و پیش آن توجّه کنی، در نظر بگیر؛ همچنین دیگر واژگانی را که در کنار آن آمده، به تنهایی در نظر بگیر، شک و تردید در اینجا چه جایی دارد؟ آشکار است که سرآغاز عظمت در منادا قرار دادن زمین و سپس امر کردن به آن است، و اینکه حرف ندای «یا» به کار برده و نگفته است: «یا أیّتها الأرض»، و دیگر در اضافهٔ «ماء» است به کاف (ماءكِ) و گفته نشده است: «ابلعی الماء». آن گاه منادا قرار دادن زمین و امر کردن به آن را با منادا قرار دادن آسمان و امر کردن به آنچه که خاص آن است، دنبال کرده است. در ادامه «وغیض الماء» گفته شده و فعل به صیغهٔ

---

۱. هود (۱۱)، ۴۴: «و گفته شد: ای زمین! آب خود فرو بَر، و ای آسمان! بس کن. آب فرو نشست و فرمان گزارده آمد و کشتی بر جودی بایستاد و گفته شد: نفرین بر مردم ستمکار باد».

مجهول آمده است تا نشان دهد که جز بـه فـرمان امـرکننده‌ای و قدرت توانایی، آب فرو کاسته نمی‌شود. سپس این مسئله با «قضی الأمر» مورد تأکید و تثبیت قرار گرفته است، و پس از آن، چیزی که فایده و نتیجهٔ این کارها است ذکر شده است، و آن «واستوت علی الجودیّ» است. آنگاه برای کشتی پیش از ذکر آن، ضمیر مستتر آورده شده، و این شرط عظمت و بیانگر اهمّیت مـوضوع است. پس از آن در برابر «قیل» در آغاز آیه، «قیل» دیگری در پـایان آن آمده است.

آیا برای این ویژگیهایی که به اعجازِ خود تو را از زیبایی سـرشار می‌سازد و به هنگام تصوّر آن، از هر سو شکوه و جلال تو را در خود می‌گیرد، با لفظ، از آن رو که صدایی شنیدنی و حروفی پیاپی در سخن گفتن است، ارتباطی وجود دارد؟ یا اینکه همهٔ اینها برای هماهنگیِ شگفتی است که معانی الفاظ آشکار می‌سازد؟

اینک به گونه‌ای تردیدناپذیر آشکار شد که الفاظ از آن حیث کـه الفاظی مجرّد، و نه از آن حیث که کـلماتی مـفردند، بـا یکـدیگر تفاوتی ندارند، و برای این الفاظ در ایجاد تناسب میان معنای یک لفظ با معنایی که پس از آن واقع می‌شود، فضیلت و یا خلاف آن، و یا چیزهایی همانند آن که به خودِ لفظ ارتباط ندارد، ثابت می‌گردد.

از جمله مواردی که گواه این سخن است ایـنکه تـو واژه‌ای را در جایی می‌بینی و آن را مأنوس و دلپذیر می‌یابی، و سپس همان واژه را در جایی دیگر می‌بینی و آن بر تو سنگین می‌آید و با آن انس و الفتی نمی‌یابی. از این جمله است واژهٔ «أخدع» در این بیت حماسه:

تَلَفَّتُّ نَحْوَ الحَـيِّ حَـتَّى وَجَـدْتُنِي

وَجِعْتُ مِنَ الإصْغاءِ لِيتاً وَأَخْدَعا[۱]

آن‌قدر برای شنیدن سخنان مردمان قبیله روی خود را به سوی ایشان گرفتم که رگِ گردنم گرفت.

و در این بیت بحتری:

وَإِنِّي وَإِنْ بَلَّغْتَنِي شَرَفَ الغِـنَى وَأَعْتَقْتَ مِنْ رِقِّ المَطَامِعِ أَخْدَعِي[۲]

اگرچه مرا به شرفِ بی‌نیازی رسانیدی و گردنم را از بند خواسته‌ها رهانیدی،

این واژه را در این دو جا زیبایی و حسنی است که نمی‌توان آن را پنهان داشت. اینک به این واژه در این بیت ابوتمّام دقّت کن:

یَا دَهْرُ قَوِّمْ مِنْ أَخْـدَعَيْكَ فَـقَدْ أَضْجَجْتَ هٰذَا الأَنَامَ مِنْ خُرُقِكْ

ای روزگارا گردن برافراز که فریاد این مردمان را از بدخویی خود بر آوردی.

در آن چند برابرِ سبکی و شادابی و دلپذیری این واژه در مثالهای پیشین، سنگینی و تیرگی و خفگی احساس می‌کنی.
شگفت‌تر از این، واژهٔ «شیء» است؛ چرا که تو آن را در جایی نیک و پذیرفتنی و در جایی دگر زشت و ضعیف می‌بینی، و اگر می‌خواهی این سخن را دریابی به این بیت عمربن ابی‌ربیعهٔ مخزومی (۲۳ ـ ۹۳ هـ.) بنگر:

---

۱. شعر از صمّة بن عبداللّه قشیری است. بنگرید به: شرح دیوان الحماسة، الجزء الثانی، باب النسیب، ص ۱۲۱۸.

۲. دیوان البحتری، ج ۲، ص ۱۲۴۱.

وَمِنْ مَالِىءٍ عَيْنَيْهِ مِنْ شَيْءٍ غَـيْرِهِ
إذَا رَاحَ نَحْوَ الجَمْرَةِ البِيضُ كَالدُّمَى [۱]

و چه بسا کسی که دیده‌اش را از چیزی که از آنِ او نیست پر مـی‌کند، آن‌گاه که زنان سیم‌تن چونان عروسک به سوی جمرات می‌روند.

نیز به این بیت ابو حیّة (د: ۱۸۳ هـ.):

إذَا مَا تَقَاضَى المَرْءَ يَوْمٌ وَلَيْلَةٌ ‌ ‌ ‌ تَقَاضَاهُ شَيْءٌ لايَمَلُّ التَّقَاضِيَا

اگر روز و شب از آدمی داد خواهند چیزی از او دادخواهی کرده‌اند که هرگز این کار او را ملال نیاورد.

نیکویی و جایگاه مقبول آن را در مـی‌یابی. ایـنک بـه هـمان واژهٔ «شیء» در این بیت متنبّی (۳۰۳ـ ۳۵۴هـ.) نظر افکن:

لَوِ الفَلَكُ الدَّوَّارُ أَبْغَضْتَ سَعْيَهُ ‌ ‌ ‌ لَـعَوَّقَهُ شَيْءٌ عَـنِ الدَّوَرَانِ [۲]

اگر از گردش چرخِ گردون ناخشنود باشی چیزی آن را از گردش باز خواهد داشت.

کاستی و کم‌رنگ شدن زیبایی و نیکویی آن را نسبت به آنچه ذکر شد، می‌بینی.

این بابی گسترده است؛ چرا که تو هرگاه بخواهی دو شاعر را می‌بینی که هر دو واژگانی عیناً مانند هم به کار گرفته‌اند، ولی یکی به اوج و بلندی و دیگری به حضیض و پستی رسیده است. پس اگر واژه، از آن حیث که لفظ است، نیک باشد و مزیت و برتری را در

۱. دیوان عمر بن أبی‌ربیعة، ص ۳۸؛ شرح دیوان عمر بن أبی‌ربیعة، ص ۴۵۹.

۲. دیوان المتنبّی (عزّام)، ص ۳۷۷؛ دیوان المتنبّی (یازجی)، ج ۲، ص ۹۰۶.

ذات خود و به گونه‌ای منفرد دارا باشد، و در این میان واژگانی همانند آن که در ترتیب در کنارش قرار دارند، هیچ نقشی نداشته باشند، نباید چگونگی و حالت آن واژه دگرگون شود، و باید یا همواره نیک و یا همواره زشت به شمار آید.[1]

ما در بسیاری از نکات با این نظریهٔ جرجانی هم‌آوا نیستیم و بر این باوریم که وی ارزش صوتی لفظ را به صورت مفرد یا در کنار دیگر الفاظ کاملاً نادیده گرفته است، و این چیزی است که ما از آن با عنوان ضرب آهنگ موسیقایی یاد کردیم. افزون بر اینکه او در بسیاری از موارد سایه‌های خیالی را نادیده می‌گیرد و این سایه‌ها در کار هنری برای ما از ارزش زیادی برخوردار است. با وجود این، توانایی او در پردازش چنین نظریهٔ مهمّی برای ما اعجاب‌انگیز است؛ نظریه‌ای که در قالبی علمی بیان شده است و به نفوذ حسّ هنری‌اش در بسیاری از جایهای کتاب آسیب نمی‌رساند.

جرجانی در کتاب دیگرش، أسرار البلاغة، همهٔ تلاش خویش را برای پی‌ریزی قواعد بلاغی بر پایه‌های روان‌شناختی به کار بسته است؛ با وجود این، در این اثر نشانه‌های شیوهٔ فنّی نیز به چشم می‌خورد. از این رو دربارهٔ این کتاب به هنگام بحث از شیوهٔ روانشناختی سخن خواهیم گفت.

در این میان، باید از نویسندهٔ دیگری نام برد که در روزگار عبدالقاهر جرجانی در سدهٔ پنجم می‌زیسته است. او ابن‌رشیق قیروانی (۳۹۰ ـ ۴۹۶ هـ.) نویسندهٔ العمدة فی محاسن الشعر وآدابه است. وی در این کتاب شیوهٔ یگانه‌ای را برگزیده است، ولی این شیوه در جمعِ میان مباحث نقد ادبی و مباحث بلاغی

---

۱. دلائل الإعجاز، صص ۴۵ ـ ۴۸.

بسیار همانند شیوهٔ ابوهلال عسکری در کتاب الصناعتین است، و افزون بر این مطالبی هم در تاریخ ادبیات و سخنان و نوادر پیشینیان و معاصران دارد.

پژوهنده جز در جایهایی اندک از این کتاب سخن ارزشمندی دربارهٔ مباحث نقد و بلاغت در سدهٔ چهارم نمی‌یابد. ابن‌رشیق به طور کلّی از شیوه فنّی پیروی می‌کند، و همچون دیگر ناقدان عرب به مسائل تاریخی نیز می‌پردازد. زیرا همان‌گونه که در لابه‌لای کتابهای تاریخی و روایت‌گونه نقد وجود دارد، در نقد هم «روایت» به چشم می‌خورد، و این نکته‌ای است که در بحث از شیوهٔ تاریخی از آن سخن خواهیم گفت، و در کتابهای نقد تازی کهن نیز دیده می‌شود.

ابن‌رشیق می‌کوشد در زمینهٔ مشکل لفظ و معنا که جاحظ (۱۵۹ - ۲۵۵ ه.) و ابوهلال عسکری و عبدالقاهر به آن پرداخته‌اند، دیدگاه منحصر به فردی را ارائه کند. این مشکل، مشکلی است که عبدالقاهر دربارهٔ آن به دیدگاه دقیقی در دلائل الإعجاز دست یافته است، و ما پیشتر به آن اشاره کردیم. خلاصهٔ این دیدگاه چنین است که لفظ از آن رو که لفظ است، و معنا نیز از آن رو که اثر و یادی در درون است، بحثی دربارهٔ آنها وجود ندارد. بحث از آنجا آغاز می‌شود که از معنایی در یک لفظ تعبیر شود، و هر تعبیری صورت خاصی را برای معنا می‌آفریند که چون نظم و ترتیب دگرگون شود، تغییر می‌یابد ... این نظریهٔ نیکو و دقیقی دربارهٔ همراهی لفظ و معنا در متن ادبی، و ناتوانی داوری در مورد یکی از آن دو به تنهایی است.

ابن‌رشیق در به تصویر کشیدن ارتباط لفظ و معنا به گونه‌ای کامل، به چنین دقّتی دست نمی‌یابد، و تنها به بیان عبارتهای مجازی روی می‌آورد و می‌گوید:

لفظ جسم و معنا جان آن است. ارتباط لفظ با معنا همچون ارتباط جان با جسم است، و با سست شدن آن سست و با نیرومندی‌اش

نیرومند می‌شود. چون معنا سالم باشد و پاره‌ای از لفظ معیوب، شعر ناقص و در آن کاستی باشد، همچنان که اگر بر پاره‌ای از جسمها لنگی، شَلی، کوری، و همانند آنها عارض شود، بی‌آنکه جان از میان رود. نیز چنین است اگر معنا سست شود و پاره‌ای از آن مختلّ گردد که در این حالت لفظ بیشترین اثر را از آن خواهد پذیرفت، چنان که از بیماریِ جان، جسم نیز بیمار شود. در این میان معنایی را نمی‌یابی که جز از جهت لفظ و قرار گرفتنش به گونه‌ای که نباید، مختلّ شود. در قیاس با آنچه دربارهٔ بیماریهای جسم و جان بیان شد، اگر معنا سراسر مختلّ و تباه شود، لفظ مرده و بی‌فایده خواهد بود، هرچند که آن لفظ گوش‌نواز باشد، چنان که از شخص مرده نیز چیزی در نگاه مردم کاسته نمی‌شود، جز آنکه او سودی برای ایشان ندارد، و بهره‌ای به آنان نمی‌رساند. همچنین است اگر لفظ جملگی مختلّ شود و از هم بپاشد؛ در این حالت معنایی برای او درست نباشد، زیرا ما جان در غیر جسم به هیچ روی سراغ نداریم.[1]

ابن‌رشیق در جای دیگری از کتابش در باب «مطبوع و مصنوع» به تلخیص موضوع می‌رسد، و آن از جنبهٔ آشکار ساختن موضوع و خلاصه کردن آن اولویتی ارزشمند دارد. او شعر را اینچنین به اقسامی باز می‌گرداند:

«مطبوع» و آن شعری است که رضایت خاطر را بدون هیچ زحمت و صنعتی برمی‌انگیزد؛

۱. العمدة فی محاسن الشعر وآدابه، ج ۱، ص ۲۵۲.

«مصنوع» و آن را اقسامی است: قسمی که در آن «صنعت» بدون قصد و تکلّف وارد شده، و قسمی که در آن «تصنّع» واقع شده، یعنی در آن «صنعت» با قصد، ولی بدون تکلّفِ تباه‌کننده وجود دارد، و قسمی که در آن «تصنّع» واقع شده یعنی در آن صنعت با تکلّف شدید وجود دارد.[1]

این تلخیصی نیکو و دارای چارچوبی علمی و رنگی فنّی است. با این حال او این روش را ابداع نکرده است و پیش از وی ابن‌قتیبه، آمدی، جرجانی، و دیگران از آن سخن گفته‌اند، ولی فضل تلخیص، دسته‌بندی و تنظیم بابها از آنِ اوست؛ فضلی که در تاریخ نقد تازی کهن چیز کمی نیست.[2]

* * *

به طور کلّی شیوهٔ فنّی، شیوهٔ غالب در نقد ادبی است، و ما از مهمّ‌ترین خطوط اصلی آن در ادب تازیِ کهن به اختصار سخن گفتیم، به گونه‌ای که این سخن برای ما تا حدّامکان تصویری را که در آن این شیوه و نیز عرصه‌هایی که در خود جای داده است، ترسیم می‌کند.

نقد ادبی پس از عبدالقاهر از حرکت باز ایستاد و در دورهٔ معاصر این حرکت از سر گرفته شد. با وجودی که کتابهای اندکی دربارهٔ نقد نوین نگاشته شده و پژوهشهای کم‌شماری در این باره انجام گرفته است، این نقد بسیاری از میدانها را در محیطی فراگیرتر و گسترده‌تر از پژوهشهای کهن دربرگرفته است، و همان‌گونه که در فصل پیشین اشاره کردیم، به همهٔ شیوه‌های نقد، از نقد فنّی

---

۱. بنگرید به: العمدة فی محاسن الشعر وآدابه، ج ۱، صص ۲۵۸ ـ ۲۶۸.

۲. دکتر شوقی ضیف کتاب الفنّ ومذاهبه فی الشعر الجاهلی را بر پایهٔ قاعده‌ای که ابن‌رشیق آن را گزارش کرده، استوار ساخته است (س).

گرفته تا نقد تاریخی و روان‌شناختی پرداخته است.

ما در اینجا تنها می‌خواهیم شیوهٔ نقد فنّی را بیان کنیم، و از همین رو به ذکر نمونه‌هایی از آن در نقد نوین بسنده می‌کنیم:

(۱)

نشانِ نخست تعبیر قرآنی پیروی از شیوهٔ تصویر معانی ذهنی و حالتهای نفسانی و آشکار ساختن آنها در صورتهای حسّی، و نیز دنبال کردن شیوهٔ به تصویر کشیدن دیدنیهای طبیعی، رویدادهای گذشته، داستانهای حکایت‌شده، امثال داستانی، صحنه‌های رستاخیز، تصاویر پاداش و عذاب، و نمونه‌های انسانی است، به گونه‌ای که همهٔ آنها از طریق تخیّل حسّی‌ای که آن را با حرکت خیالی می‌فهمانند، حضوری شاخص دارند.

برتری این شیوه بر شیوهٔ دیگری که معانی و حالتهای نفسانی را به صورت ذهنی و انتزاعی‌اش منتقل می‌کند، و رویدادها و داستانها را به عنوان خبرهایی روایت‌شده، و از صحنه‌ها و دیدنیها به گونه‌ای لفظی، و نه تصویری خیالی، تعبیر می‌نماید، چیست؟

برای بیان برتری این شیوه کافی است همهٔ این معانی را ابتدا به صورت انتزاعی، و سپس به صورت دیگری که صورت عینی است، تصوّر کنیم.

معانی در شیوهٔ نخست ذهن و خودآگاه را مخاطب قرار می‌دهد، و بدون سایه‌های زیبایش به ذهن و خودآگاه می‌رسد، ولی در شیوهٔ دوم این حسّ و درون آدمی است که مخاطب واقع می‌شود، و از روزنه‌های زیادی، از جمله حواس به وسیلهٔ تخیّل و ضرب‌آهنگ،

حسّ از طریق حواس، و درونِ تأثیرپذیرفته از طریق پرتوها و صداها به روح و روان می‌رسد، و ذهن یکی از روزنه‌های فراوان، و نه روزنهٔ یگانهٔ آن، برای رسیدن به روح و روان است.

این شیوه بی‌تردید در فراخواندن به هر عقیده‌ای ترجیح و برتری دارد، امّا ما در اینجا صرفاً از جنبهٔ فنّی به این مسئله نگاه می‌کنیم، و آن از این جنبه حائز اهمّیت است. وظیفهٔ نخست هنر برانگیختن احساسات درونی و گسترش لذّت هنری نسبت به این‌گونه آثار، و شورانگیزی در زندگی نهفته در این احساسات، و تقویت صور خیال است تا به همهٔ این کارها تحقّق بخشیده شود... و همهٔ اینها را شیوهٔ به تصویر کشیدن و تشخّص بخشیدن به هنر زیبا برعهده دارد. مثالی برای این سخن ذکر می‌کنیم:

معنای گریز شدید از فراخوانی به ایمان، به صورت انتزاعی‌اش این‌گونه به تو منتقل می‌شود: آنان همانا از فراخوانی به ایمان سخت گریزانند. در این صورت ذهن به تنهایی از معنای گریز آکنده می‌شود، امّا در سردی و سکون.

پس از آن به گونه‌ای شگفت برایت چنین نقل می‌شود: «فَمَا لَهُمْ عَنِ التَّذْكِرَةِ مُعْرِضِينَ ○ كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُسْتَنْفِرَةٌ ○ فَرَّتْ مِنْ قَسْوَرَةٍ»[1]، و حسّ بینایی، ملکهٔ خیال، احساس تمسخر و درک زیبایی را با ذهن شریک می‌سازد: تمسخر نسبت به این کسانی که گریزانند، همان‌گونه که گور خر از شیر می‌گریزد، آن هم تنها برای اینکه آنان

---

۱. مدّثر (۷۴)، ۴۹ ـ ۵۱: «چیست‌شان که از یادآورد روی‌گردان‌اند؟ ○ گویی که خرانی رمیده‌اند ○ که از شیری گریخته‌اند».

به ایمان فرا می‌خوانند! و زیبایی که در حرکت تصویر جلوه‌گر می‌شود، آن‌گاه که خیال در چارچوبی از طبیعت از آن بهره می‌گیرد، و در آن این گورخران از شیری ترسناک در حال گریزند.
تعبیر و بیان در اینجا از سایه‌هایی در پیرامون خود برخوردار است، و این سایه‌ها در مساحت روانی خود ـ اگر چنین تعبیری درست باشد ـ افزایش می‌یابد.
ناتوانایی خدایانی که مشرکان آنها را به جای خدای یکتا می‌پرستیدند، مفهومی است که می‌توان آن را با تعبیرهای گوناگون ذهنیِ مجرّد بیان کرد؛ مثلاً می‌توان گفت: خدایانی را که شما به جز خدای یکتا می‌پرستید، از آفرینش کوچکترین مخلوقات ناتوان‌اند، و بدین شکل این مفهوم به گونه‌ای کاملاً مجرّد به ذهن می‌رسد. امّا تعبیر تصویری‌ای که این مفهوم را بیان می‌کند، اینچنین است: «إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللّهِ لَنْ يَخْلُقُوا ذُبَاباً وَلَوِ اجْتَمَعُوا لَهُ وَإِنْ يَسْلُبْهُمُ الذُّبَابُ شَيْئاً لايَسْتَنْقِذُوهُ مِنْهُ ضَعُفَ الطَّالِبُ وَالمَطْلُوبُ»[1]. این مفهوم برجستگی می‌یابد و در آن تصاویر متحرّک پیاپی آشکار می‌گردد.
«مگسی نیافرینند» این رتبه‌ای است، و «هرچند همه‌شان برای آن گرد آیند» رتبه‌ای دیگر است، و «و اگر مگس چیزی‌شان رباید از آن باز نتوانند رهانید» رتبهٔ سوم است. آیا تصویر ناتوانیِ حقارت‌آمیز، و سیر تدریجی این تصویر را در برانگیختن حسّ

---

۱. حجّ (۲۲)، ۷۳: «کسانی که از فرو دست خدا می‌خوانیدشان هرگز مگسی نیافرینند، هرچند همه‌شان برای آن گرد آیند، و اگر مگس چیزی‌شان رباید از آن باز نتوانند رهانید، جوینده و جُسته ناتوان‌اند».

تمسخر نیش‌دار و خواری ننگین دیده‌ای؟

امّا آیا اینها تصاویری مبالغه‌آمیزند، و آیا بلاغت موجود در آن غلوّ است؟

نه، اینچنین نیست. اینها حقیقتی ساده و واقعی‌اند؛ زیرا این خدایان «مگسی نیافرینند، هرچند همه‌شان برای آن گرد آیند»، و مگس کوچک و حقیر است، ولی اعجاز در آفرینش این حشره همان اعجاز در آفرینش شتر و فیل است. این معجزهٔ زندگی است که در آن تنومند و کم‌جثّه برابر است. معجزه در واقع آفرینش موجودات بزرگ و تنومند نیست، بلکه آفرینش سلول زندهٔ کوچکی، همچون ذرّات پراکنده در هوا است.

نوآوری هنری در اینجا همانا در ارائهٔ این حقیقت در قالب تصویری است که سایه‌های ناتوانی از آفرینش کوچکترین موجودات را القا کند، و زیبایی هنری در اینجا همانا در آن سایه‌هایی است که محتویات آن تصویر آنها را ارزانی می‌دارد، و در حرکت تخیّلِ تلاش برای آفرینش و گرد آمدن برای آن، و نیز در تلاش پریدن به دنبال مگس برای بازپس‌گیری آنچه ربوده، و... است.[1]

(۲)

از مجموعهٔ شعر تازی این‌گونه به ذهن من می‌رسد که «طبیعت» جز اندکی با احساس شاعران تازی ارتباط دوستانه و صمیمانه، و

---

۱. التصویر الفنّی فی القرآن، صص ۲۴۱ ـ ۲۴۴.

بلکه ارتباط مجموعه‌ای زنده را نداشته، و این ارتباط غالباً ارتباطی دشمنانه بوده است. این بیت از چنین ارتباطی حکایت دارد:

وَرَكْبٍ كَأَنَّ الرِّيحَ تَطْلُبُ عِنْدَهُمْ   لَهَا تِرَةً مِنْ جَذْبِهَا بِالعَصَائِبِ[1]

کاروانیانی که باد چنان دستارهایشان را به هم در می‌پیچد که گویی در میان ایشان در پی کسی است که می‌خواهد از او انتقام گیرد.

البته این پدیدهٔ عمومی احساسات یگانهٔ برخی از شاعران را، آن‌گاه که محیط زندگی ایشان متفاوت باشد، نفی نمی‌کند، چنان‌که در این ابیاتِ حمدونه بنت زیاد (د: ح ۶۰۰ هـ.)، شاعر اندلسی، این‌گونه است:

وَقَانَا لَفْحَةَ الرَّمْضَاءِ وَادٍ   سَقَاهُ مُضَاعَفُ الغَيْثِ العَمِيمِ

حَلَلْنَا دَوْحَهُ فَحَنَا عَلَيْنَا   حُنُوَّ المُرْضِعَاتِ عَلَى الفَطِيمِ

وَأَرْشَفَنَا عَلَى ظَمَأٍ زُلالا   أَلَذُّ مِنَ المُدَامَةِ للنَّدِيمِ[2]

دیاری که باران فراوان آن را سیراب کرده بود ما را از هرم صحرای سوزان حفظ کرد.

در سایه‌سار آن فرود آمدیم و او چونان مادری که شیرخواره‌اش را در آغوش می‌گیرد ما را در بر گرفت،

و لبهای تشنهٔ ما را با آب زلالی تر کرد که از شراب ساقی گواراتر بود.

و همچون ابیات دلنشین متنبّی در وصف درّهٔ بوّان که این بیت زیبا

---

۱. دیوان الفرزدق، ج ۱، ص ۴۱؛ شرح دیوان الفرزدق، ج ۱، ص ۵۳.

۲. یاقوت می‌نویسد: ادیبان مشرق بر انتساب این ابیات به احمدبن یوسف مَنازی (د: ۴۳۷ هـ.) اتّفاق نظر دارند، ولی تاریخ‌نگاران و ادیبان اندلس این ابیات را سرودهٔ حمده (حمدونه) می‌دانند. بنگرید به: معجم الأدباء، ج ۱۰، صص ۲۷۶ ـ ۲۷۷.

در آن است:

يَقُولُ بِشِعْبِ بَوَّانٍ حِصَانِي   أَعَنْ هٰذا يُسارُ إِلَى الطِّعَانِ؟[۱]

اسبِ من در درّهٔ بوان گفت: آیا از اینجا به آوردگاه می‌روند؟

گرچه این بیت از گفتارهای اسب است که متنّبی آن را به استهزا می‌گیرد!

پدیدهٔ دیگری در شعر تازی چیرگی دارد، و آن احساس نسبت به طبیعت، به هنگام انس با آن است، چنان که گویی آن منظره‌ای است که توصیف و یا از آن لذّت برده می‌شود، نه شخصیتهایی زنده و زندگی‌ای در جریان. جاهایی که در آن شاعران تازی در مورد طبیعت چنین احساسی دارند، تقریباً انگشت‌شمار است. ما اگر ابن‌رومی (۲۲۱ ـ ۲۸۳ هـ.) را ـ که در سراسر شعر تازی بی‌همتا است ـ از این میان استثنا کنیم، جز چند بیت و قطعه‌ای که از جنبهٔ ارزش فنّی متفاوت‌اند، نخواهیم یافت که در آنها شاعران این احساس را بیان کنند. از میان این چند بیت، ابیاتی را که بحتری در وصف بهار گفته است، یاد می‌کنیم که مطلع آن چنین است:

أَتاكَ الرَّبِيعُ الطَّلْقُ يَخْتَالُ ضَاحِكاً   مِنَ الْحُسْنِ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَكَلَّمَا[۲]

بهار شکفته‌رو، خرامان و خندان از زیبایی خویش به سویت آمد، چنان که نزدیک بود به سخن درآید.

نیز سخن ابن‌خفاجهٔ اندلسی (۴۵۰ ـ ۵۳۳هـ.) در وصف یک کوه:

وَأَرْعَنَ طَمّاحِ الذُّؤابَةِ شامِخٍ   يُطَاوِلُ أَعْنَانَ السَّماءِ بِغَارِبِ

---

۱. شرح دیوان المتنبّی، ج ۴، ص ۳۸۹.   ۲. دیوان البحتری، ج ۴، ص ۲۰۹۰.

وَقُورٌ عَلَى ظَهْرِ الفَلاةِ كَأَنَّهُ　　طِوالَ اللَّيَالِي ناظِرٌ فِي العَوَاقِبِ
أَصَخْتُ إِلَيْهِ وَهوَ أَخْرَسُ صَامِت　　فَحَدَّثَنِي لَيْل السرى بِالعَجَائِبِ[1]

بالابلندی سر به فلک کشیده که با گُرده‌اش طعنه به پهنهٔ آسمان می‌زند؛

چنان پای خود را بر پشت دشت استوار کرده است که گویا سراسر شب را به افقهای دور می‌نگریسته.

من به او که به زِبان خاموشی سخن می‌گفت گوش سپردم و او در طول شب با من از شگفتیها می‌گفت.

در غیر از ابیات ابن‌رومی و این ابیات و قطعه‌های اندکِ پراکنده در دیوان فربه شعر تازی تقریباً طبیعت به گونه‌ای ظاهری به کار گرفته می‌شود: منظره‌هایی بی‌روح برای توصیف حسّی، و تشبیه محسوسات که از نردبان فنّ بالا می‌رود، تا جایی که همچون ابیات متنبّی در درّهٔ بوّان می‌شود، یا چنان پایین می‌رود که به تشبیهات ابن‌معتزّ (۲۴۹ ـ ۲۹۶ هـ.)، همهٔ تشبیهات او، می‌رسد.

پدیدهٔ سوم آن است که گاهی طبیعت در شعر تازی زنده و جاری می‌شود و شاعر آنچه را که او را پریشان‌حال می‌سازد حسّ می‌کند، و به دلمشغولیهای زندگی می‌نگرد و ضربان آن را می‌شمارد، ولی او با این طبیعت نمی‌آمیزد و خود را همچون فردی از افراد آن و فرزندی از فرزندانش حسّ نمی‌کند، حرکت خود را از حرکتهای آن، و ضربان خود را از ضربانهای او بر نمی‌شمارد، و خود را از آن و به سوی آن، و احساساتش را در

۱. دیوان ابن‌خفاجة، ص ۲۷، با حذف دو بیت میان ابیات و اندکی اختلاف در ضبط.

پیوند با احساسات آن نمی‌داند ...[۱]

(۳)

اگر این امکان را می‌داشتی که در مجلسی از مجالس نکته‌سنجان و بذله‌گویان اهل قاهره در نسل گذشته حضور یابی چنین می‌پنداشتی که وارد حجرهٔ مردی خواب و بیمار شده‌ای!

سخن گفتن در گوشی، راه رفتن پاورچین، اشاره کردن به آرامی، و سیاق سخن خالی از جدّیت، و همهٔ اینها در تو ترس از حرکت و دلواپسی از صلابت را بر می‌انگیزد، مگر گاه‌گاهی که زمان خنده می‌شود؛ در این زمان آن بیمار سرخوش می‌گردد، تُن صداها بالا می‌رود، و بیمار ما که لحظه‌ای پیش در خواب بود، بی‌آنکه ذهن خود را تحریک کند، و یا نهان خویش را برآشوبد، برخی از سخنان شادی‌بخش و بحث و گفت و گوها را می‌شنود.

این حالت در میان خوی ملّتهایی که از تمدّنی ریشه‌دار برخوردارند و برای آنها بهره‌ای از قدرت چیرگی و انگیزهٔ زندگی باقی نمانده، کاملاً شناخته‌شده است.

تمدّن به رفاه می‌انجامد، و رفاه به نازپروردگی، و فضیلت بزرگ در آن به خوی رفاه‌زده و نازپرورده می‌انجامد، و یا خویی که در آن زیرکی و هوشیاری است، و نه قدرت و ژرفایی و پشتکار و صلابت در عمل و حسّ، و نه خواسته‌ای که نفس آن را آرزو کند، هرچند که آن خواسته زیبایی و بهره‌مندی از طبع و خوی زیبا

---

۱. کتب وشخصیات، اثر نویسنده (س).

باشد.

با این دیدگاه هم رفاه‌زدهٔ نازپروردهٔ راستگویی که اهل تظاهر نیست، و هم رفازدهٔ نازپروردهٔ دروغگویی که سراسر تظاهر است، هم‌آواست. اوّلی به‌راستی به سلامت فرد بیمارِ در خواب اهمّیت نشان می‌دهد و با او به‌نرمی و خوشخویی و به دور از ریا همراه و هم‌سخن می‌شود، و دومی به تکلّف و سختی به او توجّه نشان می‌دهد، و با بیمار با گامهای خود و نه با دل خویش همراهی می‌کند، و با لبانش و نه با اندیشه‌اش با او نجوا می‌کند، امّا در این میان هیچ کدام از بالای سر او دور نمی‌شوند.

اسماعیل صبری (۱۸۵۴ ـ ۱۹۲۳ م.)، ناقد آگاه به لطایف سخن در چنین محیطی پرورش یافته، و با خوی صادقانهٔ مردم قاهره بزرگ شده است. او خوش‌طبعی را در سرشت و اندیشهٔ خود، و نه با تظاهر بدان می‌شناسد.

چنین خویی به نیکی و بدی سخن آگاه است، و می‌تواند در فریبایی فصاحت، سره را از ناسره بازشناسد، ولی تو را سزاست که برای آن درجه‌ای از گرمی و حرارت فرض کنی که در ورای آن هرگز نتوان به زندگی ادامه داد. پس اگر بتوانی مردمانی را از میان زندگان تصوّر کنی که در ورای بیست درجه زندگی نمی‌کنند، آنها همان دارندگان چنین خلق و خوی از مردم قاهره در آن نسل‌اند: همهٔ آنچه را که از خوبی و بدی احساس می‌کنند، راست و درست است، ولی با آن میزان تفاوت میان دو حرارت: حرارتی که بیش از بیست درجه نیست، و حرارتی که ممکن است از چهل و دو درجه هم فراتر رود.

ـگامی که برای اسماعیل صبری این زمینه فراهم شد که در
نسه به تحصیل بپردازد و ادبیات فرانسه و ادبیات اروپاییان را به
ـ فرانسوی فراگیرد، از رخدادهای شگفت این بود که او در
ـی با ادبیات فرانسه آشنا شد که این ادبیات از پاره‌ای جهات به
ـوق اهل قاهره همانندی داشت؛ زیرا غالباً وامدار آن رفاه‌زدگی
حزن‌انگیزی بود که لامارتین[1] و دوستان نازک‌دل و نازپروردهٔ او
توصیف می‌کردند، و این همان راهی نبود که نسل گذشتهٔ قاهره را
به دگرگون‌سازی ویژگیها و کاهش حرارتش برانگیزد، و از اتاق
خواب و سستی بیرون آورد.

اسماعیل صبری شاعری است با شعرهایی صادق، و ناقدی است
آگاه به نقد، امّا در شعر و نقد، در بهترین حالتهای احساس و
تشخیص خود، از چارچوبی که آمیزه‌ای از ذوق اهل قاهره و ذوق
مکتب لامارتین است، فراتر نمی‌رود.

شعر صبری لطیف است و در آن نشانی از ساختگی بودن نیست،
و در عین حال از قدرت و حرارت نیز خالی است. نقد او نقدی
آگاه و کاملاً آشنا به ناسره است، ولی نسبت به سره هیچ آگاهی و
شناختی ندارد؛ تأثیر نقد او بر پالایش ذوقها و دوری گزیدن از
ناسرگیِ آشکار در تشبیه و ناراستی خیال، تأثیری هویدا و
تردیدناپذیر است، امّا جز این، تنها تأثیری محدود در آن
چارچوب ترسیم‌شده دارد.

---

۱. آلفونس دو لامارتین Alphonse de Lamartine (۱۷۹۰ ـ ۱۸۶۹ م.) شاعر و سیاستمدار فرانسوی و از بزرگترین شاعران مکتب رمانتیسم فرانسه.

به عبارتی دیگر می‌توان گفت: ادبیات صبری ادبیات «ذوق» و نه ادبیات گرایشها و دلمشغولیها بود؛ ادبیات او ادبیات سکون، و نه ادبیات حرکت و خیزش بود؛ ادبیات او ادبیات اصطلاح، و نه ادبیات نوآوری، دیده‌وری و بی‌باکی بود.[۱]

(۴)

باید به توفیق الحکیم (۱۸۹۸ ـ ۱۹۸۷ م.) و داستان شهرزاد[۲] او که وی آن را پیش از آنکه در میان مردم مطرح کند، برای من و گروهی از دوستان مطرح کرده بود، بازگردم. باید به این داستان بازگردم و اعتراف کنم که این داستان همچون داستان أهل الکهف[۳] فنّ نوینی از تألیف در ادب معاصر ما به شمار می‌رود؛ فنّ نوینی که پیشتر نه از توفیق و نه از دیگران همانند آن و یا نزدیک بدان را سراغ نداریم. من چنین نمی‌پندارم که این داستان نمونهٔ برتر نمایشنامه‌نویسی، و یا چیزی نزدیک به نمونهٔ برتر آن است، بلکه بر این گمانم که این داستان اثر هنری استوار، دلپسند و خوش‌نمایی است که با دقّت آفریده شده و سزاوار جاودانگی و ماندگاری است. من در این داستان به لغزشهای لغوی ناپسند و زیاده‌گویی و زیاده‌روی گاه و بی‌گاه او که در چاپ نخست أهل الکهف خرده گرفتم، خرده نمی‌گیرم؛ زیرا به احتمال قوی وی این

---

۱. شعراء مصر وبیئاتهم فی الجیل الماضی، عبّاس محمود العقّاد، صص ۲۹ ـ ۳۲.

۲. این نمایشنامه در سال ۱۹۳۴ م. در قاهره منتشر شده است.

۳. این نمایشنامه در سال ۱۹۳۳ م. از سوی مکتبة مصر، دار مصر للطباعة، در قاهره منتشر شده است.

داستان خود را پیش از انتشار بازبینی، و آن را از نظر لغت و دستور زبان به نیکی اصلاح کرده، و در این بازبینی بخشی را حذف کرده، و بخشی را افزوده و آن را به گونه‌ای شایسته و دلپذیر پیراسته است. من از نظر اصول نمایشنامه‌نویسی و نیاز صحنهٔ نمایش تقریباً هیچ خرده‌ای بر این داستان نمی‌گیرم. بافت داستان دقیق است، و هماهنگی میان آنچه که فنّ ادبی بدان نیاز دارد و آنچه صحنهٔ نمایش آن را اقتضا می‌کند، کاملاً آشکار است، گرچه با این همه نمایش این داستان در مصر چیزی است که به دو دلیلِ کاملاً آشکار هم‌اکنون امکان‌پذیر نیست. نخستین دلیل این است که سطح داستان از بیشتر تماشاگرانی که به سالنهای نمایش می‌آیند بالاتر است، و تقریباً بهره‌گیری از آن تنها برای افراد فرهیخته ممکن است. از این رو، اگر این داستان روزی برای تماشاگران به نمایش گذارده شود، با ناکامی روبرو می‌شود: مردم حرفهای زیبایی خواهند شنید که بخشی از آن را می‌فهمند و فهم بیشترینهٔ آن برایشان دشوار است، و در نتیجه جز یکی دو صحنه از این داستان را در نمی‌یابند. دلیل دوم اینکه هنوز بازیگرانی نداریم که بتوانند این داستان را آن طور که باید به نمایش بگذارند، و آن را به گونه‌ای صادقانه و هماهنگ با زیباییها و استواریهایش نشان دهند؛ زیرا در این کشور همچنان شمار بازیگران دانش‌آموخته و فرهیخته بسیار اندک است.[1]

---

۱. ما با نظر دکتر طه حسین در اینجا مخالفیم. شهرزاد نه از آن رو که در صحنهٔ نمایش مصر و بازیگران و پیشگامان آن کاستی است شایستگی نمایش ندارد، بلکه از آن رو که در درون از

←

داستان توفیق را هم که بخوانی همین است؛ چه بسا از خوانده آن بهره بگیری و چیزی را از دست ندهی. من در ادبیات معاصرمان داستانی همچون این داستان سراغ ندارم که نویسنده‌اش اینچنین به خرد و احساس هر دو با هم روی آورده باشد، البته رویکرد او به خرد بیش از رویکردش به احساس است. داستان به مسئله‌ای کمتر و فروتر از این مسئلهٔ ساده که فلسفهٔ انسانی تاکنون از پاسخ بدان درمانده است، نمی‌پردازد و آن مسئله چیستی حقیقت است، و اینکه آن چگونه می‌تواند باشد. من می‌پندارم تو با من همراهی که چنین گفت و گوی افلاطونی برای صحنهٔ نمایش، و به‌ویژه صحنهٔ نمایش در مصر پدید نیامده است.

با این حال، داستان در ظاهر بسیار ساده است: شهریارشاه سخت شیفتهٔ شهرزاد شده، تا جایی که می‌خواهد حقیقت او را دریابد و از کار او سر درآورد. از این رو بحث و گفت و گو با او را آغاز می‌کند، ولی چیزی دستگیرش نمی‌شود؛ از او می‌پرسد و در این پرسشها پای می‌فشارد، ولی از آنها نکته‌ای در نمی‌یابد. پس از پرسشهای بی‌پاسخ دربارهٔ خودِ شهرزاد، از او دربارهٔ اشیا،

→

حرکت حسّی: حرکت رویدادها و شخصیتها بی‌بهره است، نمی‌توانند در صحنهٔ نمایش اجرا شود... این حرکت حرکتی است فکری که در اندیشه‌ها جولان می‌یابد، و تو آن را تنها به صورتی اندک و ناچیز در حرکت رویدادها و شخصیتها بر روی صحنه می‌بینی، و این کاستی در سنجش با صحنهٔ نمایش فراگیرتر است، همچنان که ما به هنگام سخن از «نمایشنامه» بدان پرداختیم و همچنان که دکتر طه حسین نیز در بند بعدی به آن اشاره می‌کند (س).

موجودات زندهٔ روی زمین و ستارگان آسمان می‌پرسد، ولی پاسخی نمی‌شنود؛ زیرا نمی‌خواهد، یا نمی‌داند چگونه پاسخش را بدهد، یا اینکه نویسنده نمی‌داند پاسخ چگونه باشد. از این رو در تنگنا قرار می‌گیرد و نسبت به آنچه که راهی برای رسیدن به آن ندارد، سرگشته می‌شود. او نیک‌بخت بود، ولی نگون‌بخت می‌شود، و آرامشی که داشت به نگرانیِ بیکران تبدیل می‌گردد.

وزیر این شهریارشاه، قمر، هم عاشق شهرزاد است، امّا عشق او همچون عشق مرد متمدّن به زن متمدّن همراه با شهوت است، و در عین حال به دنبال بهترینها و نمونهٔ کامل می‌گردد، ولی به هر صورت عشق زمینی است. وزیر از این عشق و از وفاداری به پادشاه و دوست خود، شهریار، در رنج است. پادشاه نیز از این موضوع آگاه است، و نخست به روی خود نمی‌آورد، ولی سپس به او اعتراض می‌کند، و در این باره با او سخن می‌گوید.

بندهٔ سیاه‌چردهٔ دربار نیز عاشق شهرزاد است، ولی عشق او عشقی همچون حیوانات است که با تمدّن و فرهنگ هیچ نیامیخته و بر آن پرتوی از فلسفه و یا ادب و هنر نتابیده، و غریزه‌ای بیش نیست.

شهرزاد همهٔ این افراد را دوست می‌دارد، و چرا دوست نداشته باشد؟ او همان طبیعت و حقیقتی است که مریدان و عاشقان خود را با تفاوتی که از نظر جایگاه و منزلت با یکدیگر دارند، دوست می‌دارد، و به آنان خشنودی و رضایتی را که می‌تواند، می‌بخشد. کسانی که از میان این افراد به کم راضی می‌شوند، و یا خواهان فراوانِ دست‌یافتنی‌اند، به نیکی آنان را خشنود می‌سازد، ولی کسانی را که خواهانِ سرشت او و شیرهٔ جان اویند و می‌خواهند که

با او در آمیزند و در او فنا شوند، او از برآورده کردن خواستهٔ ایشان در می‌ماند، و نمی‌تواند به آنان چیزی را که می‌خواهند بدهد. او با این حال با آنان مهربان است، چرا که آنان برای دستیابی به نمونهٔ کامل به زحمت می‌افتند، و آنان را دست می‌اندازد، زیرا آنان در رسیدن به او طمع می‌ورزند و او آن‌گاه آنان را ناامید می‌کند، به گونه‌ای که این ناامیدی برخی را نابود، و برخی دیگر را آسوده‌خاطر می‌سازد. در این میان شهریارشاه همان انسان سرگشته‌ای است که دلباختهٔ نمونهٔ کامل است، ولی بدان دست نیافته است. وزیر هم همان انسان متمدّن و فرهیخته‌ای است که عشق می‌ورزد، ولی این عشق‌ورزی در تمدّن و پیشرفت و بالاآمدن از غریزه است، و بنده همان انسان عادی و معمولی است که پس از چیرگی خرد و عواطف متمدّنانه‌اش، هیچ‌گاه به غرایز نخستینش دست نیافته است، و شهرزاد همان طبیعتی است که سخن همهٔ این افراد را می‌شنود، و آنان را به آنچه که می‌تواند ببخشد یا نبخشد، پاداش می‌دهد.

ما در این هنگام اگر با نویسنده‌ای روبرو نبودیم که در سرشت خود گفت و گو را دوست می‌داشت، و برای ما این گفت و گوها را در قالبی ادبی و نمایشی پدید نمی‌آورد، در برابر گفت و گویی فلسفی از نوع گفت و گوهای افلاطون قرار می‌گرفتیم. او این امکان را به ما می‌دهد که این گفت و گوها را بشنویم و از آنها به طرب آییم و در آن لذّت خرد، لذّت احساس و نیزلذت حسّ را بیابیم. در این داستان جلوه‌های زیبا و موسیقی آرام و دلنشین و خوش‌آهنگی است. همچنین در آن چیزی است که آدمی را

می‌خنداند، و حتی گاه به زیاده‌روی در خنده وا می‌دارد. در این داستان چیزی است که آدمی را می‌گریاند، و حتّی اندوهی ژرف را برای او پدید می‌آورد. در این باره کافی است به میخانهٔ «میسور» اشاره کنم که می‌پندارم نویسنده در آن صرفاً یکی از افیون‌خانه‌های پاریس را به تصویر کشیده است. نیز کافی است در آغاز داستان صحنهٔ کشته شدن آن دختر جوان را ببینی که به دست جادوگر برای بهبودی پادشاه به قتل می‌رسد، و در پایان داستان صحنه‌ای را ببینی که وزیر از روی غیرت دست به خودکشی می‌زند، برای اینکه بنده جسم شهرزاد را از آنِ خود کرده است، و در میان این دو صحنه نگرانی و آشفتگی پادشاه را، و در آخر ماندگاری این نگرانی و آشفتگی را در وجود او ببینی، اگر ماندگاری مردم در سرگشتگی و آشفتگی امکان‌پذیر باشد.[1]

(۵)

بیتِ

أُنَادِي الرَّسْمَ لَوْ مَلَكَ الجَوَابَا   وَأَجْزِيهِ بِدَمْعِيَ لَوْ أَثَابَا[2]

آثار بر جای مانده را فرا می‌خوانم اگر آن را پاسخی باشد، و با اشکم آن را پاداش می‌دهم اگر چشمانم را آبی باشد.

را خواندم و لختی درنگ کردم تا مطمئن شوم چکامه‌ای جاهلی

---

۱. فصول فی الأدب والنقد، «شهرزاد، قصّة تمثیلیّة للأستاذ توفیق الحکیم؛ نحو النور، قصّة تمثیلیّة للأستاذ ابراهیم المصری» در المجموعة الکاملة لمؤلّفات الدکتور طه حسین، ج ۵، صص ۴۳۷ ـ ۴۳۸.

۲. الشوقیات، ج ۱، ص ۴۹.

می‌خواندم یا قصیده‌ای معاصر؛ چرا که ابیات فراوانی به ذهنم رسید که در آنها «اطلال»، «رسوم»، «دموع»، «لعبلة أطلال»، «قفا نبك» و «عفت الدیار» آمده است.

آن‌گاه که امرؤالقیس درنگ می‌کند و «به یاد یار سفرکرده» می‌گرید و می‌گریاند، در این یادکردِ او و توصیف گریستنش هیچ‌گونه تکلّف و تظاهری دیده نمی‌شود، امّا چه چیزی احمد شوقی (۱۸۶۸ ـ ۱۹۳۲ م.) را به گریه می‌اندازد؟ عزّت اندلس؟ شکّی نیست که در بناهای تختهای فروریخته و در آثار شکوه نابودشده و در بقایای تمدّنی از میان‌رفته چیزی است که دل آدمی را می‌فشارد و آن را به درد می‌آورد، و اشک دیدگان را جاری می‌سازد، امّا دیدگانی که این بناها و آثار و بقایا را ندیده است، اشکی از آنها جاری نمی‌شود، مگر هنگامی که آن خیالها و تصویرها را در برابر خود در توصیف روایت‌کننده‌ای، یا تصویر صورتگری، یا تندیس پیکرتراشی و یا حرکات بازیگری تجسّم کند. شاعر کسی نیست جز روایتگری که در قالبی زیبا احساسات درونی، پستی و بلندی عواطف و آرزوها، و دگرگونیهای اندیشه‌هایش را در هر آنچه که می‌شنود، یا می‌بیند، و یا احساس می‌کند، حکایت می‌نماید.

شوقی پس از آنکه سالیانی را در اسپانیا سپری کرد، به مصر بازگشت و اندیشید تا مردم این سرزمین را از آنچه که دیده بود، آگاه کند، و آنان را با عواطف و احساسات خود و تأثیرپذیریهایی که زادهٔ این احساسات و عواطف بود، شریک گرداند، تا به دل و جان آنان بخشی از احساساتی را منتقل نماید که به دل و جان

خویش در آن روزی نشسته بود که او در میان آن «آثار ویران‌شده» ایستاده بود. او به این آثار چه گفت؟

او این آثار را فرا می‌خواند و «با اشک خود آنها را پاداش می‌دهد» و می‌گوید: این اشکها «در حقّ آن آثار اندک است» و «همواره از جانب من بر خاک بوسه می‌زنند» و این اشکها «در ویرانه‌های آن دیار پراکنده شدند»، و به سخنی دیگر: او می‌گرید، چرا؟

اگر ماه یا سالی را در جایی بمانم به مردم می‌گویم: ای مردم! گریستم، زیرا کسی با من گریست، و زیرا دل کسی به حالم سوخت، امّا اگر قلبم را با خود به میان مردم ببرم، در حالی که اندوه در آن لانه کرده است، و در برابر آنان درهای درون خود را بگشایم و بند ناامیدی را گره بزنم، با چشم من چندین چشم خواهد گریست و با دل من دلهایی گرفته خواهد شد، با جان من جانهایی دگرگون خواهد شد. این وظیفهٔ شاعر است و اگر در آن کوتاهی کند، او سازندهٔ کلمات موزون است، نه شاعر. چه بسیارند شاعرانی در میان ما که توصیف احساسی را جایگزین نتیجهٔ خارجی آن می‌کنند، پس اگر اندوهگین باشند می‌گویند: «گریستیم»، و اگر شادمان باشند می‌گویند: «خندیدیم»، چنان که گویی برای توصیف اندوه راهی جز گریستن و برای توصیف شادمانی راهی جز خندیدن وجود ندارد؛ چه فراوان است اشک در چشمان ما، و چه سخاوتمندانه اشک از آنها جاری می‌شود!

در چکامهٔ شوقی همانند این وصف سطحی که هیچ اندیشه‌ای را در سر به حرکت نمی‌آورد، و هیچ تصویری را در قوّهٔ تخیّل ترسیم

نمی‌کند، و هیچ احساسی را در قلب برنمی‌انگیزد، فراوان است. البته در آنها گاه وصفهایی آمده است که اگر در میان ابیاتی زاید قرار نمی‌گرفت، تا حدودی این بیهوده‌گوییها را جبران می‌کرد. این وصفها همچون دسته‌گلی به نظر می‌رسد که در مزرعه‌ای از خاردرخت روییده باشد. از جمله این وصفها علاقه و اشتیاقی است که او در بیتهای زیر به مصر ابراز کرده است:

وَيَا وَطَنِي لَقِيتُك بَعْدَ يَأْسٍ　　　كَأَنِّي قَدْ لَقِيتُ بِكَ الشَّبَابَا

وَلَوْ أَنِّي دُعِيتُ لَكُنْتَ دِينِي　　　عَلَيْهِ أُقَابِلُ الحَتْمَ المُجَابَا

أُدِيرُ إِلَيْكَ قَبْلَ البَيْتِ وَجْهِي　　　إِذَا فُهْتُ الشَّهَادَةَ وَالمَتَابَا[1]

وطنم! تو را پس از نومیدی دیدار کردم، چنان که گویی تو را در جوانی دیده‌ام.

اگر به مرگ فراخوانده شوم همانا تو کیش و آیین منی، و من بر این کیش و آیین با مرگ روبه‌رو می‌شوم.

آن‌گاه که شهادت را بر زبان جاری می‌سازم و توبه می‌کنم، پیش از خانهٔ خدا به تو روی می‌کنم.

و از بیتهای زاید بیت زیر است که پس از بیت نخست این بخش آمده است:

وَكُلُّ مُسَافِرٍ سَيَئُوبُ يَوْماً　　　إِذَا رُزِقَ السَّلَامَةَ وَالإِيَابَا

هر مسافری اگر سلامت و بازگشت روزی‌اش باشد، روزی از سفر بازخواهد گشت.

---

۱. الشوقیات، ج ۱، ص ۵۰.

از نظر من این بیت شوقی با بیت زیر تفاوتی ندارد:

اللَّـيْلُ لَـيْلٌ وَالنَّهَـارُ نَهَـارُ   وَالأَرْضُ فِيهَا المَاءُ وَالأَشْجَارُ

شب شب است و روز روز، و در زمین آب و درختان است.

همچنین از جمله ابیات زاید ابیات زیر است که پس از بیتهای سه‌گانهٔ پیشین آمده است:

وَقَدْ سَبَقَتْ رِكَـائِبِيَ القَـوَافِي   مُـقَلَّدَةً أَزِمَّـتَهَا طِـرَابَـا

تَجُوبُ الدَّهْرَ نَحْوَكَ لَا الفَيَافِي   وَتَـقْتَحِمُ اللَّـيَالِي لَا العُـبَابَا

وَتُهدِيكَ الثَّـنَاءَ الحُـرَّ تَـاجاً   عَلَى تَاجَيْكَ مُؤتَلِقاً عُـجَابَا[1]

اشعار من از قافیه‌ها پیشی گرفتند، در حالی که افسار به گردن رو سوی وطن دارند.

زمانه را و نه بیابانها را برای رسیدن به تو در می‌نوردند، و شبها را ـ و نه امواج را ـ پشت سر می‌نهند،

و تو را افزون بر دو تاجی که داری تاجی درخشان و شگفت‌انگیز از ستایش بی‌قید و بند نثار می‌کنند.

این ابیات چه دارد تا بتوان آنها را شعر نامید؛ در آنها نه ترسیم تازه‌ای است، نه اندیشهٔ نوآورانه‌ای، و نه احساس و عاطفهٔ زنده‌ای افزون بر احساس و عاطفه‌ای که در ابیات پیشین بیان کرده است. حتّی می‌توان گفت: بیشترینهٔ ابیاتی که در این چکامه آمده به گونه‌ای است که اگر خلیل بن احمد (۱۰۰ ـ ۱۷۵ هـ.) از گور برخیزد و این ابیات بر او عرضه شود، خواهد گفت: چکامه‌ای

۱. الشوقیات، ج ۱، ص ۵۰.

است با نظمی استوار در بحر وافر!

از وصفهای شعری او همچنین ابیاتی است که در آنها اندلس (اسپانیا) را سپاس می‌گوید، برای اینکه مدّتی در این سرزمین اقامت داشته و از وجود هواداران و کوته‌اندیشان مدّعی آسوده بوده است.

فَأَنْتِ أَرَحْتِنِي مِنْ كُلِّ أَنْفٍ   كَأَنْفِ الْمَيْتِ فِي النَّزْعِ انْتِصَابَا
وَمَنْظَرِ كُلِّ خَوَّانٍ يَرَانِي   بِوَجْهٍ كَالْبَغِيِّ رَمَى النِّقَابَا

تو ای سرزمین اسپانیا! مرا از دیدن هر متکبر گنده‌دماغی که بینی‌اش مانند انسان در حال جان دادن تیر می‌کشد، آسوده کردی.

و نیز از دیدن هر خیانت‌پیشه‌ای که با چهرهٔ روسپی نقاب‌افکنده با من روبه‌رو می‌شود.

نیز از بیتهای زاید است این بیت پس از بیتهای یادشده:

وَلَيْسَ بِعَامِرٍ بُنْيَانُ قَوْمٍ   إِذَا أَخْلاقُهُمْ كَانَتْ خَرَابَا

عمارت قومی آبادان نیست، آن‌گاه که اخلاقشان ویرانه است.

بر چه اساسی چنین ناگهانی و ناآشنا از نقد تند و تلخ به «حکمت» بی‌ارزشی که هیچ حکمتی در آن نیست روی کرده است؟ آیا بهتر نبود به جای این بیت، تصویر وضعیت اجتماعی ملّت خود را تکمیل کند، تا اینکه این بیت در برابر دیدگان مخاطبانش با تمام خطوط و رنگهایش جلوه‌گر شود و آنان پس از شنیدن آن پیشِ خود بگویند: «نه به خدا! هیچ‌گاه عمارت ما آبادان نمی‌شود تا اخلاق ما ویرانه است»؟

اگر ما چند بیت زایدی را که شاعر تنها برای افزودن بیتهای چکامه‌اش آورده، نادیده بگیریم، هیچ‌گاه نخواهیم توانست از هم گسیختگی آشکار معانی را نادیده بگیریم. به خدا از کار شاعر در شگفتیم؛ او از یک سو دیار غربت را سپاس می‌گوید، از آن رو که وی را از «دیدن هر متکبّر گنده‌دماغی که بینی‌اش مانند انسان در حال جان دادن تیر می‌کشد» و نیز از «دیدن هر خیانت‌پیشه‌ای که با چهرهٔ روسپی نقاب‌افکنده با او روبه‌رو می‌شود» آسوده کرده است، و ملّت خود را هشدار می‌دهد که «عمارتشان آبادان نخواهد بود اگر اخلاقشان ویرانه باشد»، و از سوی دیگر پس از لحظه‌ای باز می‌گردد و وطن خویش را و همان ملّت را اینچنین مخاطب قرار می‌دهد:

وَ حَيَّا اللّه فِتْيَاناً سِماحاً — كَسَوْا عِطْفِيَّ مِنْ فَخْرٍ ثِيَابَا
مَلائِكَةٌ إِذَا حَفُّوكَ يَوْماً — أَحَبَّكَ كُلُّ مَنْ تَلْقَى وَهَابَا
وَإِنْ حَمَلَتْكَ أَيْدِيهِمْ بُحُوراً — بَلَغْتَ عَلَى أَكُفِّهِمُ السَّحَابَا
تَلَقَّوْنِي بِكُلِّ أَغَرَّ زَاهٍ — كَأَنَّ عَلَى أَسِرَّتِهِ شِهَابَا
تَرَى الإِيْمَانَ مُؤتَلقاً عَلَيْهِ — وَنُورَ العِلْمِ وَالكَرمَ اللُّبَابَا
وَتلمحُ مِنْ وضاءَةِ صَفْحَتَيْهِ — مُحَيَّا مِصرَ رَائِعَةً كَعَابَا[1]

خداوند جوانان بزرگوار را زنده نگاه داراد که بر شانه‌هایم جامه‌ای از فخر پوشاندند.

اگر روزی فرشتگان تو را در برگیرند، همهٔ کسانی که با تو دیدار می‌کنند

۱. الشوقیات، ج ۱، ص ۵۱.

و بزرگت می‌شمارند، دوستت خواهند داشت.

و اگر دستان آنان برای تو دریاها بیاورد تو ابرها را بر فراز دستهاشان خواهی آورد.

مرا دیدار کردند با چهره‌هایی همراه با شرافت و درخشش، و تو گویی بر گونهٔ آنها ستاره‌ای می‌درخشد.

تو ایمان و نور دانش و بزرگواری خالصانه را می‌بینی که بر آنان پرتو افکنده است،

و از نیکویی و پاکیزگی گونه‌هایش، به سیمای باشکوه و آبادان مصر نظر می‌افکنی.

دربارهٔ سرزمینی که جوانانش فرشتگان‌اند و چون آن را دربرگیرند دوستش خواهند داشت و هر تازه‌واردی آن را بزرگ می‌شمارد، و اگر دستانِ فرشتگان برای آنان دریا بیاورد به ابر می‌رسد، و سرزمینی که بر گونه‌های جوانانش ستارگانی می‌بینی که ایمان بر آنان پرتوافکنده، و نور دانش و بزرگواری خالصانه از آنِ این سرزمین سعادتمند است، و برای مردمانش هر آنچه را که گفتنش رواست، شایستگی بخشیده، درست نیست که گفته شود: اخلاقشان ویرانه است. پنداری این «چکامه» تا زمانی که با اندکی نقد و کمی تعریف و تمجید و قدری فخر و پاره‌ای حکمت درنیامیزد کامل نخواهد بود، حال می‌خواهد مفاهیم آن با هم سازگار باشد یا نباشد.[1]

---

۱. الغربال، میخائیل نعیمه، صص ۱۴۷ ـ ۱۵۲.

دوست دارم پیش از پایان دادن به این فصل، به نمونه‌های یادشده از نقد در ادب تازی، قطعه‌ای از یک ناقد انگلیسی بیفزایم که در آن به چکامه‌ای از «وردزورث»[1] پرداخته است. این ناقد «هـ. ب. چارلتن» نام دارد و کتاب او را دکتر زکی نجیب محمود با عنوان فنون الأدب به تازی برگردانده است. من در اینجا این نقد را، گرچه تازی نیست، می‌آورم، زیرا افزون بر اینکه نمونهٔ خوبی از نقد ادبی را به تصویر کشیده، شایستگی تطبیق با نقد تازی معاصر را نیز دارد.

(۶)

برای مثال از چکامهٔ «وردزورث» با عنوان «دروگر تنها»[2] یاد می‌کنیم: تو در این چکامه شاعر را می‌بینی که به تپّه‌ای در اسکاتلند می‌رود و ناگهان چشمش به دختر جوانی می‌افتد که در کشتزاری در کنار درّه مشغول درو کردن محصول است و آواز می‌خواند. او با دیدن این دختر و صدای آواز او سخت تحت تأثیر قرار می‌گیرد:

او را بنگر تنها در دشت،
آن دختر تنها را بر فراز تپّه
که با خود می‌خواند و می‌درود؛

---

۱. ویلیام وردزورث William Wordsworth (۱۷۷۰ ـ ۱۸۵۰ م.)، از شاعران رمانتیک انگلستان.
۲. دربارهٔ این چکامه، متن انگلیسی آن و سراینده‌اش بنگرید به: «نگاهی به زندگی ویلیام وردزورث و بررسی چامهٔ دروگر تنها» دکتر جاوید قیطانچی، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، زمستان ۱۳۷۹ ش. به دلیل ناهمخوانی ترجمهٔ تازی با متن انگلیسی، در برگردان این چکامه به فارسی از متن انگلیسی بهره گرفته شد.

درنگی کن یا آرام بگذر!

شاعر با این ابیات آنچه را که می‌خواهد در چکامه‌اش ارائه کند، پیش می‌کشد. این ابیات از نظر معنی در نهایت سادگی است، و هیچ‌گونه ابهام و یا پیچ و تابی در آن نیست. شاعر در آن جز ثبت صحنه‌ای که دیده قصد دیگری ندارد، امّا در عین سادگی در می‌یابیم که شاعر سخت افسون‌زده و تحت تأثیر صحنه‌ای است که دیده است. او می‌ترسد این افسون‌زدگیِ آشکار را رهگذری که با شتاب آن کشتزار را در می‌نوردد، از میان ببرد. از این رو با مهربانی زمزمه می‌کند: «درنگی کن یا آرام بگذر!» تا این افسونی که رفته‌رفته او را در خود فرو می‌برد، ادامه یابد. منشأ این افسون‌زدگی در درون شاعر چیست؟ آیا منشأ آن صحنهٔ برداشت کشت از سوی دختر جوان است، یا اینکه برخاسته از صدای آواز خواندن اوست؟ و شاید هم از هر دو آنها با هم است؟! ولی افسون صدا پیش از هر چیز دیگری است، و این را بیت بعد آشکار می‌کند: دختر جوان آواز حزینی سر می‌دهد؛ او آواز و نه ترانه می‌خواند، و واژگانِ آواز او از دور مبهم است و گوش شنونده جز زیبایی موسیقی و شیرینی آواز چیزی نمی‌شنود، با این همه این آواز شگفتیهای معجزه را به نمایش گذارده است:

آه، بشنو که درّهٔ ژرف

چه‌سان از این صدا سرشار می‌شود!

در این بیت، نخستین اشاره به افسون پیچیده و مبهمی که در آن کشتزار شاعر را در برگرفته، آشکار می‌شود. وردزورث درّه‌ای را

که میان او و دختر جوان فاصله انداخته بیهوده به ژرفایی توصیف نکرده است. این درّه که آن را صدای اندوهگین دختری جوان پر کرده است، گاهی در برابر دیدگان شاعر درّه‌ای جدید غیر از آن درّهٔ پیشین به نظر می‌آید. صدای آواز چنان در درون شنونده اوج گرفته که همهٔ احساس و عواطف او را حسّاس ساخته است. او با این حسّ که صدا آن را حسّاس کرده و سرشت او را دگرگون ساخته، می‌نگرد، و در همین حال ناگهان صحنهٔ طبیعیِ روبروی او دستخوش دگرگونی می‌شود و در برابر دیدگان او آن کشتزار به کشتزاری دیگر تبدیل می‌گردد.

وردزورث می‌پندارد احساس خود را آن‌گونه که باید آشکار و بیان نکرده است، و این احساس همچنان در درونش بیش از چیزی است که ابراز کرده است. او برای شنونده تصویر کاملی از ترسِ ناگهانی که در وجود او تأثیر نهاده و در درون او اوج گرفته ارائه نکرده، و جز اشاره‌ای به احساس خود، کاری صورت نداده است. او آن‌گاه که به آواز دختر دروگر گوش می‌سپارد در اندیشهٔ بیان کاملی از احساس خویش است، ولی تأثیر آواز در درون او ـ همچنان که در حقیقت خود نیز این‌گونه است ـ به حدّی پیچیده و تو در تو است که توصیف آن به گونه‌ای مستقیم ناممکن می‌نماید، و تنها می‌تواند نظایر و همانندیهایی را یاد آورد که شاید از این طریق طبیعت و درون خویش را برای تو حکایت کند. از همین رو می‌بینی که او در اندیشهٔ خود صدایی دیگر، در موقعیتی دیگر می‌آفریند تا بتواند در درون شنونده همان تأثیری را بنهد که

صدای دختر دروگرِ آوازخوان نهاده است: او برای تو از صدای بلبل سخن می‌گوید که در بیابانی پهناور و بی‌آب و علف گوش مسافران را می‌نوازد؛ مسافرانی که خستگی آنها را از پای درآورده و صدای آواز بلبل آنان را چنان به خوابی ژرف فرو برده که دیگر گوشهایشان صدایی را نمی‌شنود. این صدا شاید همان تأثیری را داشته باشد که وردزورث به هنگام شنیدن آواز دختر دروگر احساس کرده است. با این حال این دو صدا جز در نفوذ و تأثیرگذاری در درون دلدادگان همانندیِ دیگری ندارند، و در این میان لرزش و تکانی که از آواز دختر جوان به وجود آمده باقی می‌ماند. از این روست که می‌گوید:

هیچ بلبلی هرگز اینچنین
نغمهٔ خوشایندی سر نداده است!
برای کاروانهای مسافری که در میان شنهای عربستان
در زیر سایه‌گاه اطراق می‌کنند.

و در ادامه می‌گوید:

هرگز در دوردست هبرید نیز نشنیده‌اند
که فاخته‌ای با صدایی اینچنین،
لرزه بر دل افکند،
و در بهاران، سکوت دریا را در هم شکند.

تصویر دوم گسترشِ تصویر نخست است؛ زیرا لرزش درون به هنگام آواز خواندن ناگهانی فاخته نیز بدان افزوده می‌شود؛ آوازی

که آرامش وحشتناکی را که فضا را پر کرده بر هم می‌زند. این دو تصویر با هم کمک می‌کنند تا شاعر احساس خود را نسبت به افسون صدای دختر دروگری که در تنهایی به جمع‌آوری کشت خود مشغول است، بیان کند. این دو تصویر نه تنها در مرز بیان و تعبیر احساس شاعر از حرکت باز نمی‌ایستند، بلکه در آن سوی غایتی که به خاطر آن در این چکامه وارد شده‌اند نیز تأثیر می‌نهند. شاعر آن‌گاه که این صحنه‌ها را در برابر خود به گونه‌ای نیرومند، آشکار و تپنده می‌بیند و احساس خود را با این واژگان بیان می‌دارد، به یکباره نیروی این واژگان او را چنان بر می‌انگیزد که از غایتی که در چکامه‌اش آهنگ آن را داشته فراتر می‌رود. ابیات پیشین را بار دیگر بخوان تا افزون بر همانندیهایی که میان صحنه‌هایی که شاعر آنها را به تصویر کشیده و شرایط و موقعیتهایی را که دختر دروگر در آن قرار گرفته، همانندیهای دقیق‌تر و لطیف‌تر دیگری را بیابی که در ساختار چکامه جریان یافته و فضای تازه و آکنده از تنهایی و افسردگی و غمگینی را به وجود آورده است. شاعر آن‌گاه که خواسته یا ناخواسته از ریگزارهای وحشتناک عربستان و آبهای دورافتادهٔ هبرید سخن می‌گوید، ما را رها می‌کند تا در طول و عرض این سرزمین به گشت و گذار بپردازیم و در درون خود لحظات دقیقی از رنجها و اندوههایی را برگیریم که این سرزمین در خود جای داده است؛ چنان که گویی رنج و اندوه از نیازهای اجتناب‌ناپذیر زندگی دنیایی است و زندگی بدون آن زندگی نیست. پس تو در این میان با شاعر

در بیابانی که تا چشم کار می‌کند خشک و بی‌آب و علف است، مسافرانی را می‌بینی که خستگی آنها را از پای درآورده و در حالی که به آواز بلبل گوش سپرده‌اند، خواب آنان را درربوده و این خواب تا بامداد ادامه می‌یابد و چون از خواب بر می‌خیزند بیش از پیش در آن بیابان احساس تنهایی می‌کنند. شاعر آن‌گاه تو را از برهوتی خشک و سوزان به سرزمینی می‌برد که از هر سو آن را دریا فراگرفته است. در این سرزمین آرامش ژرف و تیرهٔ دریا احساس وحشتناکی در تو پدید می‌آورد، و این صحنه آن‌گاه که با صدایی همراه می‌شود که یادآور شادی و درخشندگی بهار و شادابی زندگی است، وحشت‌افزاتر می‌شود، امّا پژواک صدا در بالای سطح آب از میان می‌رود و همه چیز آن‌گونه می‌شود که پیشتر بود؛ حتّی فریاد فاخته هم درگوش به صدایی بدل می‌شود که از بیهودگی دنیا خبر می‌دهد، و به آواز حزینی می‌ماند که از رنجهای جانکاه دنیا حکایت می‌کند. در این هنگام از پسِ منظرهٔ طبیعت در برابر دیدگان تو واقعیت هستی که همانا شوربختی و بینوایی است، سنگینی می‌کند. آن‌گاه خرد پس از گشت و گذار همراه شاعر به این سو و آن سو باز می‌گردد و بار دیگر به آواز دختر دروگر گوش می‌سپارد، در حالی که همچنان این احساس اندوهگین و افسرده را در سرتاسر سفر از ریگزارها تا آبهای اقیانوس با خود حفظ کرده است. او هم‌اینک به آواز حزین آن دختر گوش می‌دهد؛ آوازی که گویی همهٔ وحشت و تنهایی هستی را در خود جای داده است.

شاعر در ادامه، قطعه‌ای می‌آورد تا معنایی را که احساس کرده، آشکار سازد:

آیا کسی هست که مرا گوید
او چه می‌خواند؟
شاید سوز چیزی ناشاد از دوردستِ گذشته‌هاست،
یا نبردی از زمانهای دور!

شاعر در اینجا باز می‌گردد و در تو بیم سفر طولانی دیگری را بر می‌انگیزد، ولی این بار با تو برای سفر به مکانی در این سو و یا آن سو همراه نمی‌شود، او تو را با خود به سفری در طول زمان می‌برد: گذشتهٔ نگون‌بخت و کهنه آواز تلخ و اندوهگین خود را رها ساخته است، و چون بازگردی به آواز دختر دروگر گوش می‌سپاری، و جز آنکه این آواز را با اندوه تازه‌ای سنگین سازی که پس از همسفری با شاعر در زمان بر جان خود نشانده‌ای، کاری از پیش نمی‌بری. چرا که آواز آن دختر دروگر تنها در کشتزار دیگر آواز دختری روستایی که کشت خویش را جمع می‌کند نیست، بلکه طنینی است که غم و اندوه هستی را بیان می‌کند، و از دردها و رنجهایی که زندگی بشری را در برگرفته حکایت دارد. وردزورث با این همه هنوز سخنی فراتر از آنچه که همهٔ شاعران بزرگ پدید می‌آورند، نیافریده است، امّا او با سرایش قطعهٔ بعدی، خود را از دیگر شاعران ممتاز می‌سازد:

یا شاید این نغمه،
نغمهٔ هر روزهٔ آشنای اوست.

اندوهی طبیعی از داغی و یا دردی
که هست و خواهد بود.

وردزورث پس از آفرینش ابیاتی همچون ابیات شاعران بزرگ و اوج گرفتن با آواز دختر جوان، به گونه‌ای که آن را به آهنگِ هستی و بیانگر آوای سراسرِ جهان بدل می‌سازد و آن را بزرگترین اندوه در هم کوبندهٔ دلهای آدمیان می‌گرداند، به راهی باز می‌گردد که تنها او، و نه دیگر شاعران، بدان پای‌بند بوده است. او این آواز را به دل دختر جوان ناشناسی که حتّی نام او را نمی‌داند، می‌نشاند؛ دختر جوانی که از زمانی نه چندان دور جز دروگری تنها در کشتزار و سرگرم کار روزانهٔ خویش نبوده است، امّا دیگر محال است که او به آن سادگی و کم‌اهمّیتی پیشین خود باز گردد، و در او مهمترین جنبه‌های زندگی تجسّم یافته است. از این رو، این چکامه در واقع ارائهٔ جدیدی از ارزشهای انسانی، و شیوهٔ نوینی در نگرش انسان به طبیعت، و احساس تازه‌ای نسبت به ارزشهای زندگی به شمار می‌رود. این چکامه کشفِ دنیای جدیدی است که در آن ارزشهای معنوی حکمفرما است. در این دنیا چیزهای کوچک و ناچیز ارزشِ جهانیِ بزرگی به دست می‌آورد. این چکامه به روح دموکراسی اشاره می‌کند، و از رویدادهایی که زمانه آبستن آن است خبر می‌دهد. وردزورث در این چکامه از تجربهٔ جدیدی پرده بر می‌دارد. او آنگاه که آواز «دروگر تنها» به گوشش رسید، چیزهایی دید و شنید و احساس کرد که پیش از او هیچ کس ندیده و نشنیده و احساس نکرده بود.

از این نمونه‌هایی که در نقد جدید ارائه کردیم چنین آشکار می‌شود:

نمونهٔ نخست ویژگیهای بیانی قرآن را به اختصار بیان می‌کند.

نمونهٔ دوم به اختصار ویژگیهای احساسی ادب تازی را در برابر طبیعت نشان می‌دهد، و از همین رو تا حدودی در چارچوب «شیوهٔ تاریخی» می‌گنجد.

نمونهٔ سوم ویژگیهای احساسی و بیانی یک شاعر مصری، یعنی اسماعیل صبری را همراه با توضیحی پیرامون تأثیر محیط زندگی به طور خلاصه بیان می‌کند.

نمونهٔ چهارم ارزشهای احساسی و ارزشهای بیانی را در یک کار ادبی نشان می‌دهد که همان نمایشنامهٔ شهرزاد است، و افزون بر آن به مشخّص کردن ارزش آن در خط سیر ادب می‌پردازد. این نمونه در شیوهٔ فنّی قرار می‌گیرد و با شیوهٔ تاریخی نیز آمیخته است.

نمونهٔ پنجم چکامه‌ای از احمد شوقی، شاعر مصری، و نمونهٔ ششم چکامه‌ای از وردزورث، شاعر انگلیسی را عرضه می‌کنند. این دو شاعر ارزشهای احساسی و ارزشهای بیانی را در این دو چکامه، که از نظر سطح و روش با هم تفاوت دارند، تحلیل می‌کنند.

همهٔ اینها نمونه‌هایی از نقد به شیوهٔ فنّی و داخل این شیوه است، که البته گاهی بهره‌ای از نقد تاریخی و روان‌شناختی را نیز در خود جای داده‌اند؛ چرا که این شیوه‌ها به طور کامل مستقلّ و تنها نیستند و زیاده‌روی در تعیین حدّ و مرز برای این شیوه‌ها و استقلال بخشیدن به آنها چندان به سود نقد ادبی نیست، و جریان کامل نقد مستلزم به کارگیری همهٔ شیوه‌ها با هم است.

از توضیح بیشتر دربارهٔ این سخن فعلاً چشم می‌پوشیم تا از دو شیوهٔ دیگر به تفصیل سخن به میان آوریم.

شیوهٔ تاریخی

در محدودهٔ شیوهٔ فنّی ما می‌توانیم با «کار ادبی» روبرو شویم و در مورد آن به گونه‌ای گزارشی و بر پایهٔ دو رکن اساسی داوری کنیم:

نخست: تأثیرپذیری شخصی از اثر که از ذوق خاصّ و تجربه‌های احساسی و فنّی پیشین ما برخاسته است؛

دوم: دیدگاهِ تا حدّامکان واقعی ما نسبت به ارزشهای احساسی و ارزشهای بیانی نهفته در این کار ادبی ... .

ما همچنین در محدودهٔ این شیوه می‌توانیم با خود ادیب روبرو شویم و دربارهٔ ویژگیهای احساسی و ویژگیهای بیانی او ـ یعنی دربارهٔ مجموعهٔ ویژگیهای فنّی او ـ آن گونه که از لابه‌لای آثار ادبی او آشکار می‌شود، داوری کنیم.

ما در این شیوه تا اینجا می‌توانیم پیش برویم و این شیوه آنچه را که در دنیای نقد در اختیار دارد تا اینجا به ما منتقل می‌کند. حال اگر از این محدوده پا را فراتر نهیم و برای مثال علاقه داشته باشیم دربارهٔ میزان تأثیرپذیری کار ادبی و یا خود ادیب از محیط و یا میزان تأثیرگذاری‌اش بر محیط پژوهش

کنیم، و یا دربارهٔ دوره‌ها و ویژگیهای گونه‌ای از گونه‌های ادبی تحقیق کنیم، و یا مجموعه‌ای از آرا و دیدگاههایی را که در کار ادبی و یا در خود ادیب ملاحظه می‌شود، به منظور سنجش میان آنها بشناسیم، و یا با بهره‌گیری از آنها بر چگونگی اندیشهٔ حاکم در دوره‌ای از دوره‌ها استدلال نماییم، و یا ویژگیهای نسل و یا ملّتی را در ادبیاتشان گرد آوریم، و یا به این ویژگیها و مجموعهٔ شرایط و اوضاع پیرامونی آن دست یابیم، و یا یک یا چند متن را از جهت اصالت و درستی انتسابش به صاحبش بررسیم، و یا به دیگر مباحثی بپردازیم که از محدودهٔ ارزیابی فنّی و فردی کار ادبی و نویسندهٔ آن بیرون است، ناگزیر باید به شیوه‌ای دیگر غیر از شیوهٔ فنّی که همانا «شیوهٔ تاریخی» است، روی آوریم، چرا که شیوهٔ فنّی به هیچ یک از این مباحث نمی‌پردازد.

شیوهٔ تاریخی از استقلال برخوردار نیست و ناگزیر باید بهره‌ای از شیوهٔ فنّی در آن باشد؛ زیرا دارا بودن ذوق، داوری و بررسی ویژگیهای فنّی در هر یک از مراحل در این شیوه ضرورت دارد.

فرض کنید می‌خواهیم دربارهٔ دوره‌های تاریخی غزل، یا شعر طبیعت و یا موضوعی دیگر در ادب تازی به پژوهش بپردازیم، ما این موضوع را از آن هنگام که به گونه‌ای شناخته‌شده شکل گرفته است دنبال می‌کنیم و نخست با بررسی و مشخّص کردن اصالت منابع و درستی انتسابشان به صاحبانشان به گردآوری مدارک بر پایهٔ مهمترین منابعی که می‌توانیم به آنها دست یابیم، می‌پردازیم. در مرحلهٔ دوم دیدگاههای مختلف اهل ذوق و ناقدان را در دوره‌های گوناگون گرد می‌آوریم و سپس در مرحلهٔ سوم همهٔ شرایط و اوضاعی را که این دوره‌ها را دربرگرفته و بر آنها تأثیر گذارده بررسی خواهیم کرد ...

در هر مرحله‌ای از این مراحل ما باید از مدارکی که گرد آورده‌ایم بهره‌مند

شویم و ویژگیهای احساسی و بیانی آنها را ـ که در اصل همان شیوهٔ فنّی است ـ برگیریم. ما همچنین باید از دیدگاه اهل ذوق و ناقدان در دوره‌های گوناگون آگاهی یابیم تا بتوانیم به سنجش و مقایسهٔ مدارکی که در اختیار داریم بپردازیم، و در این میان ما همچنان شیوهٔ فنّی صِرف را به کار بسته‌ایم. پس از آن دیدگاه شخصی ما دربارهٔ این مدارک یکی از سندهای تاریخی در کارنامهٔ نقد آن موضوعی خواهد بود که به بررسی آن پرداخته‌ایم. مقایسهٔ میان اوضاع و شرایط پیرامونی ما و عواملی که در داوری و چگونگی این داوری تأثیر می‌گذارد، و نیز مقایسهٔ میان شرایطی که برای دیگران وجود داشته و در داوری و چگونگی داوری آنان تأثیر گذارده، افزون بر داوری تاریخی، به نوعی داوری فنّی هم نیازمند است. ما نیازی نمی‌بینیم که با ذکر مثالهای گوناگون دربارهٔ ضرورت داشتن شیوهٔ فنّی برای شیوهٔ تاریخی سخن را به درازا بکشانیم، ولی یک نمونه از نمونه‌های اصیل شیوهٔ تاریخی را، که همان بررسی مدارک است، ذکر می‌کنیم تا ببینیم این شیوه تا چه اندازه به شیوهٔ فنّی نیازمند است.

ما برای مثال می‌خواهیم درستی انتساب چند بیت را به اشعار امرؤالقیس (۵۰۰ ـ ۶۲۲ م.)، و یا متنی از متون نقد را به نابغهٔ ذبیانی (د: ۶۰۴ م.) در دورهٔ جاهلی ثابت کنیم.

به نظر می‌رسد این مسئله، مسئله‌ای تاریخی باشد، ولی ممکن است دلایل تاریخی از آن دورهٔ کهن در اختیار نداشته باشیم. از این رو به اصلی از شیوهٔ فنّی تکیه می‌کنیم ... شعر جاهلی را به گونه‌ای کلّی بررسی می‌کنیم و ویژگیهای احساسی و بیانی آن را، آن‌گونه که ذوق و ارائه و تتبّع ویژگیهای مشترک ما را به آنها راهنمایی می‌کند، مشخّص می‌کنیم، و در کنار اینها به بررسی محیط و شرایط عمومی تأثیرگذار در گونه گونی این شعر می‌پردازیم، و سپس مجموعه‌ای

از اشعار امرؤالقیس را به طور خاصّ برمی‌گیریم و از ویژگیهای این اشعار، هرچند که هیچ یک از آنها ما را غالباً به یقین نمی‌رساند، به‌دقّت آگاه می‌شویم، و پس از آن با بهره‌گیری از روایتها و پالایش آنها به درستی انتساب آن اشعار به این شاعر می‌پردازیم.

دربارهٔ متن نقد نیز، پس از بررسی مجموعه متون منسوب به این دوره و دالّ بر ویژگیهای آن ـ آن‌گونه که از میان مجموعه پژوهشهای تاریخی و فکری این دوره برمی‌آید ـ احتمال تعلّق داشتن یا نداشتن متن مورد نظر را به آن دوره بر می‌رسیم.

اینچنین درمی‌یابیم که شیوهٔ تاریخی باید به «شیوهٔ فنّی» تکیه داشته باشد، هرچند که محیط شیوهٔ فنّی ـ در غیر از خودِ کار ادبی ـ فراگیرتر و گسترده‌تر است؛ چرا که به بررسی شرایط محیطی می‌پردازد، و شرایط محیطی طبیعتاً گسترده‌تر است.

با وجود این، شایسته است در دخالت دادن داوریهای فنّی در شیوهٔ تاریخی تا حدّ امکان میانه‌روی پیشه سازیم و جایگاه طبیعی آن را که از آن فراتر نمی‌رود، حفظ کنیم. بنابراین، داوری فنّی ما دربارهٔ یک متن یا ادیب، تنها یک داوری از میانِ داوریهای بی‌شماری است که تاریخ آنها را ثبت کرده است. این داوری دارای شرایط موجود خود و عوامل تأثیرگذار و دلایل نهفته در ذوق ما و ذوق دوره‌ای است که در آن زندگی می‌کنیم. از همین رو به هنگام نقد تاریخی باید داوری خود را در کنار دیگر داوریها قرار دهیم و ارزشی بیش از آنها برای آن قائل نشویم.

در عین حال، ما باید با روحیه‌ای بی‌طرفانه به دنبال دلایل داوریهای پیشین برآییم. بسیاری از این داوریها با اوضاع و شرایط درهم آمیخته شده و

موقعیتهایی بر آن تأثیر گذارده است. ما پیش از ارزشگذاری در مورد این داوریها باید با بازنگری تاریخ عمومی دوره‌ای که این داوریها در آن صورت پذیرفته، این شرایط و اوضاع و موقعیتها را آشکار کنیم، و به بررسی شرایط خاصّ و موقعیتهای پیرامون داوران و چگونگی ارتباط فکری و طبیعی و شخصی میان آنان با نویسندگان و صاحبان آثاری ادبی‌ای که دز مورد آثارشان داوری کرده‌اند، بپردازیم، و ...

از مهمترین خطرات «شیوهٔ تاریخی» استقرای ناقص، داوریهای جزمی و عمومیت‌بخشیهای علمی است.

استقرای ناقص همواره ما را به خطای در داوری می‌رساند، و از جمله موارد استقرای ناقص تکیه کردن بر رویدادهای آشکار و پدیده‌های منحصر به فردی است که در سیر طبیعی زندگی جایی ندارد. آشکارترین رویدادها و شاخص‌ترین پدیده‌ها دلالتی بیش از دلالت رویدادهای عمومی و پدیده‌های کوچک ندارند، و آنچه که ما دلالتش را بیشتر می‌دانیم ممکن است در واقع این‌گونه نباشد، و شاید هم گرایش خاصّ ما به خوشایند و یا ناخوشایند دانستن آن، علّت اصلی شاخص و آشکار شمردن آن باشد. از این رو روش درست‌تر آن است که ما تا آنجا که می‌توانیم به پدیده‌ها و دلایل، اعمّ از رویداد و یا سند و مدرک دست یابیم، و تنها در صورتی به داوری بپردازیم که همهٔ این دلایل و مدارک راگرد آورده باشیم. این روش اطمینان‌بخش‌تر و به صواب نزدیکتر است.

در مورد استقرای ناقص، از میان آثار ادیبان معاصر نمونه‌هایی ذکر می‌کنم:

۱. دکتر طه حسین در کتاب حدیث الأربعاء شعر هرزگی را در دورهٔ عبّاسی بررسیده و آن را دلیلی بر روح آن دوره به شمار آورده است. این داوری نیازمند

بررسی سایر گونه‌های گفتاری در آن دوره، و بررسی سایر گونه‌های اندیشیدن و دیگر مظاهر زندگی است، و افزون بر آن باید دربارهٔ تمامی اوضاع و شرایط آن دوره به گونه‌ای فراگیر به بررسی مستندات تاریخی پرداخت و آن‌گاه دربارهٔ روح آن دوره، همچون دکتر طه حسین، اظهار نظر کرد.

۲. استاد عقّاد در کتابهای العبقریات خود بر چند رویداد آشکار و منحصر به فرد در تاریخ برخی از شخصیتها ـ که درستیِ شماری از آنها محلّ تردید است ـ استناد می‌کند تا شخصیت قهرمان خود را به تصویر کشد. این رویدادها بدون شک دلالت خود را دارند، ولی ارائهٔ زنجیره‌ای از زندگی این شخصیت برای درستیِ تصویر وی تضمین‌کننده‌تر و درست‌تراست.

۳. خود من در کتاب کتب وشخصیات در مورد احساس شاعر تازی نسبت به طبیعت[1] تنها با بررسی اشعار مشهور در شعر تازی داوری کرده‌ام. این داوری خدشه‌پذیر است، و من هم‌اینک می‌کوشم به دلیل اهمّیت داوری شتابزدهٔ خود، با در نظر گرفتن اشعار مشهور و نامشهور به بررسی دوبارهٔ آن موضوع بپردازم.

داوریهای جزمی نیز در شیوهٔ تاریخی همچون استقرای ناقص خطرناک است، به‌ویژه آنکه ما بیشتر با مسائل تاریخی کهنی روبرو می‌شویم که همهٔ مستندات آن مسائل را در اختیار نداریم. بنابراین، گمان و احتمال و گشوده گذاردن درِ تحقیق برای بازیابی مستندات، از جزم و داوریِ قطعی بهتر و بی‌خطرتر است.

«ترجمه از زبان هندی در دورهٔ نوزایی اسلامی عامل پیدایش شعر زهد در دولت عبّاسی بود»، «گسترش نفوذ ایرانیان عامل پیدایش شعر هرزگی و

---

۱. نمونهٔ دوم در شیوهٔ فنّی (س).

خمریات بود»، «فراوانی کنیزکان سبب گسترش موسیقی بود»، «کناره گیری حجاز از سیاست عامل پیدایش غزل در این منطقه بود» و ... داوریهایی هستند که با توجّه به جزمی بودنشان و اینکه تنها بر یک سبب برای وجود پدیده‌ای ادبی و اجتماعی تکیه دارند، در معرض خطا قرار دارند. اینکه یک پدیده تنها یک عامل داشته باشد، اندک است، و ناگزیر باید مجموعه‌ای از شرایط تاریخی، اجتماعی، سیاسی، فکری، اقتصادی و شخصیِ مرتبط با آن پدیده مورد بررسی قرار گیرد.

عمومیت‌بخشی علمی نیز یکی از خطرات شیوهٔ تاریخی است. در سایهٔ پیروزی روشهای پژوهش علمی در کشف حقایق طبیعی گرایشهایی به این عمومیت‌بخشی به وجود آمد، همچنان که پیروزی برخی از مکتبهای علمی به‌ویژه در روشهای پژوهش ادبی تأثیر گذارد. هنگامی که مکتب داروین[1] دربارهٔ پیدایش و تکامل شکل گرفت، پژوهش ادبی به بهره گیری از نظریه‌های او روی آورد و با ادبیات همچون زندگانی که از حالتی به حالتی دیگر در تکامل و تحوّل‌اند، رفتار شد، و ادبیات نیز همچون زندگان سیر تحوّل و تکامل را پیمود.

خطر عمومیت‌بخشی در پژوهشهای ادبی بسیار زیاد است؛ زیرا ادبیات در طبیعت خود غیر از علم است، و چه بسا تحوّلات آن با سنّت تحوّل نظام‌مند هماهنگی نداشته باشد. ادبیات، داستانِ احساسات و عواطف است، و لایه‌های احساسات ممکن است با تحوّل و دگرگونی زندگان هماهنگ نباشد. نیز ممکن است پیچشها و واژگونیهایی بیش از خط مستقیم در آن باشد، و قانون تحوّل و

---

۱. چارلز رابرت داروین Charles Robert Darwin (۱۸۰۹ ـ ۱۸۸۲ م.)، زیست‌شناس نامدار انگلیسی.

دگرگونی در اینجا کاملاً اجرا نشود و در معرض خطراتی قرار گیرد. افزون بر اینکه آشکار شده است که این مکتب سراسر بر پایهٔ شناخت ناقصی از حقیقت سلول زنده و ویژگیهای آن بنیان نهاده شده است، و این خطایی است که این مکتب را از پایه ویران می‌کند.

ادبیات تنها از عمومیت‌بخشی علمی به شیوهٔ دانشهای طبیعی و زیست‌شناسانه گریزان نیست، بلکه از عمومیت‌بخشی به شیوهٔ دانشهای نظری نیز گریزان است. ما پیشتر میزان خطای قدّامة بن جعفر (ح ۲۶۵ ـ ۳۳۷ هـ.) را دیدیم که می‌کوشید قیاسهای منطقی را بر فنّ شعر در انواع، حدود، محاسن و عیوبش به اجرا درآورد. شعر هنر است و ملاکهای هنریِ نرمش‌پذیر و بی‌قید و بند، بیشتر با آن سازگار است.

در نهایت باید گفت: مهمترین خطرِ «شیوهٔ تاریخی» از میان برداشتن ارزش ویژگیها و انگیزه‌های شخصی است. رنج و سختی ناشی از شرایط تاریخی، طبیعی و اجتماعی در میان پیروان این شیوه آنان را به سوی نادیده گرفتن ارزش خلّاقیت و نبوغ شخصی کشانده و موجب شده است که آن را از جمله آثار محیط و شرایط به شمار آورند.

این‌گونه نیست؛ خلّاقیت بدون تردید از محیط گرفته می‌شود، ولی بیش از آنکه رویدادی طبیعی باشد، جهش و حادثه‌ای پیش‌بینی نشده است، و مجموعهٔ شرایط و موقعیتها نمی‌تواند برای ما برآمدن خلّاقیتی واحد را از میان خلّاقیتهای بی‌شمار توجیه کند، مگر آنکه برای پدیدهٔ نهفتگی و انباشت حسابی باز کنیم. برای مثال آتشفشان امروز پدید نیامده است، بلکه ثمرهٔ نهفتگی و انباشتی درازمدّت است، و پس از آن در شرایطی خاصّی فوران می‌کند. حال اگر خلّاقیت را نیز ثمرهٔ نهفتگی و انباشت در سرشت بشریت بدانیم شاید

سخن معقولی باشد، امّا توجیه علمی آن ناممکن است. سخن از خلّاقیت به این شکل گونه‌ای از گونه‌های مجاز است که به حقیقت‌نزدیک است، ولی نه آن را توصیف می‌کند و نه دلیلی برای آن ارائه می‌نماید.

همهٔ آنچه که از بررسی محیط در ادبیات برای ما به دست می‌آید، شناخت نوع و رویکرد خلّاقیت است، و نه طبیعت و ریشه‌های آن، و از همین رو باید هر خلّاقیتی را به گونه‌ای مستقلّ بررسید، و برای شرایط پیرامونی بیش از اندازه ارزش قائل نشد. این مسئله تنها در خلّاقیتهای فربه ضرورت ندارد، بلکه چه بسا در بررسی هر شخصیت ادبی‌ای لازم باشد.

این سخن که ادبیات تصویر محیط است می‌تواند سخنِ درستی باشد، مشروط به اینکه مارنگ و شکل ادبیات را مورد توجّه قرار دهیم، امّا طبیعت و حقیقت فنّیِ ادبیات به عناصری بیش از عنصر شخصی و خوی فردی بستگی دارد. بررسی این خوی خاصّ در فهم ادبیات از بررسی محیط برای ما سودمندتر است؛ زیرا بررسی محیط کمک می‌کند که رویکرد کلّی ادبیات بهتر درک شود، و شیوهٔ روانشناختی هم گاه در دریافت رویکرد شخصی خاصّ سودمند است، ولی نه این شیوه و نه آن شیوه، همان‌گونه که خواهیم گفت، ما را به درجهٔ جزم و یقینی تعیین‌کننده نمی‌رساند.

با وجود این، بررسی محیط برای آشنایی با میزان بهره‌گیری طبیعت فنّی از محیط و میزان بهره‌دهی به آن، و سپس درک میزان پاسخگویی محیط به هر گونه‌رنگ و اثری لازم است. این پاسخگویی عنصری اساسی در داوری است، و ما برای مثال حتّی اگر همهٔ شاعران دورهٔ عبّاسی هرزه‌گو باشند، این‌گونه داوری نمی‌کنیم که دورهٔ خلافت عبّاسی دورهٔ بی‌بند و باری و هرزگی است، مگر آنکه میزان پاسخگویی محیط را به این نوع شعر، وچگونگی داوری مردم را دربارهٔ

شاعران بررسیده باشیم. ما برای مثال نمی‌گوییم: ابوالعلاء معرّی (۳۶۳ - ۴۴۹ ه.) روزگار و مردم روزگار خویش را با آنچه دربارهٔ آنان در شعرش می‌گفت به تصویر می‌کشید، مگر آنکه خوی خاصّ معرّی و چگونگی نگرش او را به زندگی، رویدادها و مردم بررسیده باشیم. ما نمی‌گوییم: متنبّی (۳۰۳ - ۳۵۴ ه.) حقیقت کافور اخشیدی (۲۹۲ - ۳۵۷ ه.) و مصر و مردم این سرزمین را به تصویر می‌کشید، مگر آنکه شرایط و موقعیت پیرامونی وی را شناخته باشیم و چگونگی به تصویر کشیدن این چیزها و رویدادها را از سوی او، بررسیده باشیم، و ...

افزون بر این، تصویر محیط گاهی آشکارا در کانون موضوعی که شاعر بدان می‌پردازد قرار ندارد و در دلالتهای دور آن موضوع نهفته است. ما برای مثال می‌توانیم از بررسی داستانهای روسی پیش از انقلاب به آشفتگی عمومی و تمسخر اوضاع و احوال، و زمینه‌سازی انقلاب پی ببریم، هرچند که آشکارا سخنی از فراخوانی به انقلاب به میان نیامده باشد.

ما می‌توانیم از بررسی ادبیات معاصر در مصر گذار آن را در دورهٔ آشفتگی نظاره‌گر باشیم و ببینیم که چگونه این ادبیات در پی‌رویکردی است که اندیشه‌ها در آن پایداری و ثباتی ندارند؛ دوره‌ای که در آن گرایشهایی به چپِ چپ و راستِ راست می‌بینیم: برخی به دنبال همانندی برای خود در پیچ و خمهای تاریخ کهن در دورهٔ نوزایی اسلامی، برخی گرفتار مباهات به فرعون‌گرایی، برخی رو به سوی اروپا و آمریکا، و برخی نیز رو به سوی روسیه. برخی هم در این میان در خود فرو رفته‌اند و از جامعه و آنچه در آن است روی گردانده‌اند. این حالت، حالت آشفتگی و موج‌خیزی است که یا انقلاب و یا

استقرار را در پی خواهد داشت.[1]

افزون بر این، شایسته است پیش از آنکه بهره‌ای از دلالت ادبیات را بر محیط تثبیت کنیم، افراد، شرایط، خویها و عوامل شخصی آنان را نیز بررسیم. لازم است فرد را از جامعه جدا کنیم و آنچه را که فردی یا اجتماعی است بشناسیم تا داوری ما به صواب نزدیکتر باشد.

مهمترین چیز در اینجا بررسی میزان هماهنگی ادیب و محیط است. روی کردن محیط به ادبیات همان چیزی است که میزان توصیفش را از آن مشخّص می‌کند.

افزون بر اینها نکتهٔ دیگری وجود دارد و آن این است که گفته می‌شود: ادبیات آن اندازه که بیان شوقهای دوردست و خواسته‌های نهفته است، گزارش پدیده‌های موجود نیست. ادبیات در بسیاری موارد پیش‌گوییهای دوردست است. در حقیقت، واقعیت موجود همان چیزی است که این پیش‌گوییها را اقتضا می‌کند، ولی فردِ برتر، بسیاری از اوقات، از روزگار خویش پیشی می‌گیرد و به تنهایی پیش‌گوییهایی می‌کند که دیگران آن را درک نمی‌کنند و دلهای خود را برای پذیرش آن نمی‌گشایند. بنابر این هنگامی که ناقد به بررسی چنین ادیبی می‌پردازد و از ادبیات او تصویری از محیط و تعبیری از روزگار ارائه می‌دهد، در داوری و توصیف به خطا رفته است.

به طور کلّی، ضرورت اقتضا می‌کند که در «شیوهٔ تاریخی» مسئله را از همهٔ زوایا بررسی کنیم و به خطا نیفتیم؛ این‌گونه که فردی را عمومی تلقّی نکنیم، و عمومی را به پای افراد نگذاریم. فرد دارای اصالت خود است و مجموعه نیز اصالت خود را داراست. ما باید از یک سو میان این دو اصالت جدایی افکنیم، و

---

۱. این مطالب در سال ۱۹۴۷ م. نوشته شده است (س).

از سوی دیگر به دنبال نقاط مشترک میان آن دو باشیم. نیز درک کنیم ادبیات ویژگی و خصوصیتی فردی است که از جریان عمومی تأثیر می‌پذیرد، ولی در جریان عمومی ادغام نمی‌شود، مگر هنگامی که این ویژگی و خصوصیت ناچیز و اندک باشد.

با این سخن برای شیوهٔ تاریخی محدوده‌ای قابل اعتماد قرار داده‌ایم و پا را فراتر از این محدوده نخواهیم گذاشت، و از حدّ خویش در «کار ادبی» و شخصیت ادیب فراتر نخواهیم رفت.

* * *

اینک با پایان گرفتن سخن از توصیف ویژگیها، محدوده و لغزشگاههای «شیوهٔ تاریخی» می‌خواهیم پیشرفتهای این شیوه را در نقد ادبی بیان کنیم.

ما پیدایش «شیوهٔ فنّی» را در این نقد شاهد بودیم و تا حدودی هم تحوّل آن را دنبال و برای آن مثالهایی ذکر کردیم. پیدایش «شیوهٔ تاریخی» در نقد تازی کم و بیش با پیدایش «شیوهٔ فنّی» همزمان بوده، و در بیشتر اوقات یکی از آن دو با دیگری درهم‌آمیخته شده است.

در مرحلهٔ ذوق‌گرایی در دورهٔ جاهلی و صدر اسلام، یعنی آن‌گاه که ملاک در نقد، ذوق فردی و اجتماعی بود، برخی به همانندیهای میان شاعران در عرصهٔ شعر، یارویکرد عمومی آنها، و یا پاره‌ای از مفاهیم خاصّ توجّه نشان می‌دادند، و در همین راستا به چهار تن از شاعران بزرگ: نابغه (د: ۶۰۴ م.)، اعشی (۵۳۰ - ۶۲۹ م.)، زُهیر (۵۳۰ - ۶۲۷ م.) و امرؤالقیس (۵۰۰ - ۶۲۲ م.)، و در صدر اسلام به جَریر (۳۳ - ۱۱۴ هـ.) و فرزدق (۲۰ - ۱۱۴ هـ.) و اخطل (۲۰ - ۹۲ هـ.) می‌نگریستند. این گونه‌ای ساده از «شیوهٔ تاریخی» است که بر پایهٔ

«شیوهٔ فنّی» استوار گردیده است.

در مرحلهٔ تدوین و نگارش که جاحظ (۱۵۹ ـ ۲۵۵ هـ.) آن را با نگارش کتاب البیان والتبیین آغاز کرد، ذوق‌گرایی در کنار تاریخ جای گرفت، و خودِ نگارش متون، و نسبت آن متون به پدیدآورنده، و ذکر مسائل پیرامونی آنها، و گردآوری سخنانی که دربارهٔ موضوعی خاصّ، همچون عصا، بخل، بیان، و دیگر سخنانی که جاحظ آنها را گرد آورده ... همه از مسائل اوّلیهٔ شیوهٔ تاریخی است، و سخن او دربارهٔ لفظ و معنی و بلاغت و نیکویی برخی گفتارها و ... از مسائل اوّلیهٔ شیوهٔ فنّی است که او هر دو آنها را در یک کتاب گرد آورده است.

گفتنی است که ابن‌سلّام (۱۳۹ ـ ۲۳۱ هـ.) در طبقات الشعراء نیز این دو شیوه را در آغازین مراحل شکل‌گیری آنها با هم درآمیخته است، و پس از او ابن‌قتیبه (۲۱۳ ـ ۲۷۶ هـ.)، ابن‌بشر آمدی (د: ۳۷۱ هـ.)، ابوالحسن جرجانی (د: ۳۶۶ هـ.)، ابوهلال عسکری (د: ۳۹۵ هـ.) و ابن‌رشیق قیروانی (۳۹۰ ـ ۴۵۶ هـ.) همین شیوه را دنبال کرده‌اند. اینان نسبت متون به پدیدآورنده را اثبات می‌کنند، و سپس از سرقتهای میان پیشینیان و پسینیان سخن می‌گویند، و آشکار می‌سازند که کدام یک از آنان نیکوتر و بهتر مطالب را برگرفته و کدام یک از عهدهٔ این کار برنیامده و معنی را تباه ساخته است. آنها همچنین از تأثیر صحرانشینی و شهرنشینی بر ادبیات، و ... سخن گفته‌اند، و همهٔ اینها از مسائل اوّلیهٔ «شیوهٔ تاریخی» به شمار می‌رود.

گرچه شیوهٔ فنّی در میان این نویسندگان وجه غالب است، ولی نویسندگان دیگری نیز بوده‌اند که در کار آنها شیوهٔ تاریخی غلبه دارد، هرچند که آثار آنها از شیوهٔ فنّی نیز خالی نیست. بنابر این، نگارشِ تازی در ادبیات تابع شیوهٔ معیّنی نبوده است، و با نگارش البیان والتبیین از سوی جاحظ، نویسندگان آثار ادبی از

شیوهٔ او پیروی کردند، همچنان که ابوالعبّاس مبرّد (۲۱۰ ـ ۲۸۵ هـ.) در نگارش الکامل، ابن‌قتیبه در نگارش عیون الأخبار و ابواسحاق ابراهیم بن علی حُصَری قیروانی (د: ۴۵۳ هـ.) در نگارش زهر الآداب همین شیوه را به کار گرفته‌اند.

حتّی کسانی همچون ابن‌قتیبه، آمدی، جرجانی، ابوهلال و ابن‌رشیق که خواسته‌اند در نقد به گونه‌ای خاصّ عمل کنند، و یا کسانی همچون ابوعلی قالی (۲۸۸ ـ ۳۵۶ هـ.) در الأمالی، ابن‌عبد ربّه اندلسی (۲۴۶ ـ ۳۲۷ هـ.) در العِقد الفرید، ابوالفرج اصفهانی (۲۸۴ ـ ۳۵۶ هـ.) در الأغانی، ابومنصور ثعالبی (د: ۴۲۹ هـ.) در یتیمة الدهر و ... که خواسته‌اند به گونه‌ای خاصّ در روایت عمل کنند، از حاشیه‌روی و آمیزش سخن با این یا آن شیوه در امان نمانده‌اند، هرچند که شیوهٔ تاریخی در آثار گروه دوم از نویسندگان یادشده، به‌ویژه در کتاب الأغانی آشکارتر است. ابوالفرج اصفهانی در این کتاب نصّ مورد نظر خود را با ذکر سلسلهٔ راویان می‌آورد، و برخی از روایتها را صحیح و برخی دیگر را ضعیف می‌شمارد. او مطالب مرتبط با این نصوص و نیز رویدادها و حکایتهای پیرامونی آن را ذکر می‌کند و شاعر را همراه با طبقه و ویژگیهای او معرّفی می‌کند. ابوعلی قالی نیز در پاره‌ای از نصوص همین‌گونه عمل کرده است، و ثعالبی هم نصوص را با نسبت دادن به صاحبانش ذکر و آنها را معرّفی می‌کند و از جایگاه آنان در ادب سخن می‌گوید، و گاهی نیز به بیان علّت برتری شعری بر شعری دیگر با توجّه به محیط می‌پردازد، همچنان‌که در برتری نهادن شاعران شام بر شاعران عراق، و وامْستانی شاعری از شاعری دیگر و ... چنین کرده است، و همهٔ اینها از درون «شیوهٔ تاریخی» برخاسته است.[1] در مثالهای زیر شیوهٔ هر

---

۱. پیشتر گفتم که من ادب تازی را بر اصطلاحات بیگانه بار نمی‌کنم، و از همین رو داستان‌نویسان را در سنجش با نقد تازی از پیروان «شیوهٔ تاریخی» بر می‌شمارم (س).

یک از این نویسندگان توضیح داده می‌شود:

۱. از کتاب البیان والتبیین، نگارش جاحظ (۱۵۹ ـ ۲۵۵ هـ.):

از آنچه در باب عصا نوشته شده است:

قَالَتْ أُمامةُ یَوْمَ بِرقةِ وَاسِط ... یَابنَ‌الغَدیرِ لَقَدْ جَعَلْتَ تَغَیَّرُ
أَ صْبَحْتَ بَعْدَ زَمَانِكَ المَاضِي الَّذِي ... ذَهَبَتْ شَبِيبَتُه وَ غُصْنُكَ أَخْضَرُ
شَیخاً دِعامتُكَ العَصا وَ مشِیعاً ... لا تَبْتَغِي خَبَراً وَلاَ تُستَخْبَرُ

امامه در روز برقة واسط مرا گفت: پسر غدیرا تغییر کرده‌ای.

پس از آن روزگارِ گذشته که جوانی‌اش رفته است و شاخهٔ وجودت در آن سبز بود،

پیر شده‌ای و عصا را تکیه‌گاه خویش ساخته‌ای؛ اینک نه در پی خبر هستی و نه کسی از تو خبر می‌گیرد.

و بیت آخر را به این ابیات می‌پیوندد:

وَهُلْكُ الفَتَی أن لا یَراحَ إلی النَّدا ... وأن لا یَری شَیئاً عَجِیباً فَیَعْجِبَا
وَمَنْ یَبْتَغِي مِنِّی الظُّلامَةَ یَلْقِنِي ... إذَا مَا رَآنِي أَصْلَعَ الرَّأس أَشْیَبَا

نیستیِ آدمی در آن است که به سوی جود و کرم نرود، و چیزی که مایهٔ شگفتی‌اش باشد نبینند.

هرکس از من ستم و تجاوز بخواهد مرا پیری طاس خواهد یافت!

یکی از حکمیان گفته است: شگفت‌تر از شگفت، شگفت‌زده نشدن از شگفتی است.

به پیری سالخورده گفتند: چه چیز تو را خوش آید؟ گفت: شگفتیها را بشنوم، و سپس این شعر را خواند:

عَریضُ البِطان جَدِیبُ الخَوانِ　　قَریبُ المَراث مِنَ المَرْتَعِ
فَنِصْفُ النهارِ لِکَرِیاسِهِ　　وَ نِصْفٌ لِمأ کُلِهِ أجمَعِ

شکم‌گنده و توانگری تهی‌سفره که بی‌درنگ پس از خوردن دفع می‌کند؛ نیمی از روزش را در خلا می‌گذراند و نیم دیگر را به خوردن سپری می‌کند.

و از آنچه به باب عصا می‌پیوندد، این ابیات است:

لَعَمْرِی لَئِنْ جُلِّیتُ عَن مَنْهلِ الصّبا　　لَقَدْ کُنْتُ وَرّاداً لِمَشْرِبِهِ العَذْبِ
لَیالِیَ أَغْدُو بَیْنَ بِرْدَیْنِ لاهِیاً　　أَمِیسُ کَغُصْنِ البَانَةِ الناعِمِ الرَّطْبِ
سَلامٌ عَلَی سیرِ القِلاصِ مَع الرَّکب　　وَوَصلِ الغَوانِی وَالمُدَامَةِ وَالشُّرْبِ
سَلامُ امْرِئٍ لَمْ تَبْقَ مِنْهُ بَقِیَةٌ　　سِوَی نَظَرِ العَیْنَیْنِ أَوْ شهوَةِ القَلْبِ

به جانِ خویش سوگند که اگر امروز از آبشخور جوانی دور افتاده‌ام روزگاری پیوسته در چشمهٔ گوارای آن گام می‌نهادم.
شبهایی که با دو جامه که در آن چونان شاخهٔ تر و تازهٔ درخت بان می‌خرامیدم، خوش می‌گذراندم.
سلام بر سواریِ بر شتران تنومند به همراه کاروانیان و رسیدن به زیباروی جوان و باده و باده‌نوشی؛
سلامِ مردی که چیزی جز نگاه چشم و خواهش دل برایش باقی نمانده است.

حاجب بن ذبیان به برادرش زرارة گوید:

عجلتَ مَجِیءَ المَوْتِ حِینَ هَجَرْتَنِی　　وَفِی القَبْرِ هجرٌ یَا زُرارَ طَوِیلُ

آن‌گاه که از من جدا شدی آمدن مرگ را پیش انداختی، در حالی که گور

هجرانی درازمدّت را ای زراره! خواهد آورد.

دیگری گفته است:

أَلَمْ تَعْلَمِي يَا عَمرَكِ اللّهَ أَنَّنِي كَرِيمٌ عَلَى حِينِ الكِرام قَليلُ

وَإِنِّيَ لا أخزَى إذَا قِيلَ مقترٌ جَوادٌ، وَأَخْزَى أنْ يُقَالَ بَخِيلُ

وَإِنْ لا يَكُنْ عَظْمِي طَوِيلاً فَإِنَّنِي لَهُ بِالخِصَالِ الصَّالِحَاتِ وَصُولُ

إِذَا كُنْتُ فِي القَوْمِ الطِّوَالِ فَضلتهم بِعَارِفَةٍ حَتَّى يُقَالَ طَوِيلُ

وَلا خَيْرَ فِي حُسْنِ الجسوم وطُولِهَا إِذَا لَمْ يزِنْ حسنَ الجسوم عقُولُ

وَكَائِنْ رأينا مِنْ فُرُوعٍ طَوِيلَةٍ تَمُوتُ إِذَا لَمْ تحيهنَّ أُصُولُ

وَلَمْ أَرَ كَالْمَعْرُوفِ أَمَّا مَذَاقه فحلوٌ، وَأَمَّا وَجْهُهُ فَجَمِيلُ

خدایت خیر دهاد! آیا نمی‌دانستی که من در زمانی کرم می‌کنم که کریمان اندک‌اند.

اگر گویند که من تنگدستی بخشنده‌ام خوار نمی‌شوم، امّا اگر گویند بخیلم پست خواهم شد.

اگرچه نسبی استخوان‌دار و شریف ندارم این کاستی را با خصلتهای نیکو جبران کرده‌ام.

هنگامی که در میان مردمان شریف باشم با خوی نیکوی خویش چنان از آنان برتر می‌شوم که همه گویند: شریفی بزرگوار است.

زیبایی جسم و بلندی قامت اگر با زینت خِرد آراسته نگردد هیچ سودی نخواهد داشت.

چه بسیار اندامهای کشیده‌ای که چون ریشه‌ای نداشته‌اند زنده نماندند.

هیچ چیزی را چونان کار نیک نیافتم که چشیدنش شیرین است و چهره‌اش زیبا.

زیاد بن زید گوید:

إِذَا مَا انْتَهى عِلْمی تَنَاهیتُ عِنْدَهُ　　أَطالَ فَأملى أَمْ تَناهِیَ فاقصرَا

وَیُخْبِرُنِی عَنْ غَائِبِ المَرْءِ فِعْلهُ　　کَفَی الفِعْلُ عَمَّا غیبَ المرءُ مُخبِرَا

آنجاکه دانشم پایان یابد من نیز به پایان می‌رسم، خواه دور باشد و خواه نزدیک.

کردار مرد مرا از درونش آگاه می‌سازد و کردار، بهترین خبردهنده از باطن آدمی است.

و ابن‌الرقاع (د: ۲۹۱ هـ.) گوید:

وَقَصِیدَةٍ قَد بِتُّ أَجْمَعُ بَیْنَهَا　　حَتَّی أُقَوِّمَ مَیْلَهَا وَسِنَادَهَا

نَظَرَ المُثَقِّفِ فِی کُعُوبِ قَنَاتِهِ　　حَتَّی یُقِیمَ ثِقَافُهُ مُنْآدَهَا[1]

وَعَلِمْتُ حَتَّی لَسْتُ أَسْأَلُ عَالِماً　　عَنْ حَرْفِ وَاحِدَةٍ لِکَیْ أَزْدَادَهَا[2]

چه بسیار چکامه‌ای که اطرافش را فراهم می‌آورم تا کاستیها و کژیهایش را راست گردانم،

و به آن چنان می‌نگرم که نیزه‌ساز برای برطرف کردن کژیها به نیزه‌اش؛

و چنان دانا شدم که دیگر عالمی نمانده است که بخواهم حرفی از او بپرسم و بر دانایی‌ام بیفزاید.

۲. از کتاب العقد الفرید، نگارش ابن‌عبد ربّه (۲۴۶ ـ ۳۲۷ هـ.):

---

۱. دیوان شعر عدی بن الرقاع العاملی، صص ۸۸ ـ ۹۰، با حذف ابیاتی میان آنها. بیت سوم نیز در دیوان (ص ۹۱) چنین آمده است:

وبَقِیتُ حَتَّی مَا أُسَائِلُ عَالِماً　　عَنْ عِلْمِ وَاحِدَةٍ لِکَیْ أَزْدَادَها

۲. البیان و التبیین، ج ۳، صص ۱۲۲ ـ ۱۲۴.

عبدالرحمن بن ابی‌بکر به سلیمان بن عبدالملک (۵۴ـ ۹۹هـ.) در تعزیت فرزندش ایّوب ـکه ولی‌عهد و فرزند بزرگ او بود ـگفت: «ای امیر مؤمنان!آن که عمرش دراز باشد، دوستاران خویش از دست بدهد، و آن که عمرش کوتاه باشد، مصیبتش در خودش باشد، پس اگر در ترازوی تو نباشد همانا تو در ترازوی اویی. حسن بن ابی‌الحسن به عمربن عبدالعزیز (۶۱ـ ۱۰۱هـ.) در تعزیت فرزندش، عبدالملک، نوشت:

وَعُوِّضْتَ أَجْراً مِنْ فَقِيدٍ فَلايَكُنْ　　فَقِيدُكَ لا يَأْتِي وَأَجْرُكَ يَذْهَبُ

برای از دست‌رفته‌ات پاداشی عوض داده شدی، پس چنین مباد که از دست‌رفته‌ات باز نیاید و پاداشت از میان برود.

عُتبی (د: ۲۲۸هـ.) گوید: عبداللّه بن الأهتم گفت: من در مکّه بودم که فرزندم مُرد، پس بر مرگ او سخت نالان و ناشکیبا بودم؛ ابن‌جُرَیج (د: ۱۵۰هـ.) برای تسلیت نزد من آمد و مرا گفت: ابامحمّد! آرام باش و شکیبایی پیش گیر و خویشتندار باش، پیش از آنکه همچون چارپایان از غفلت و فراموشی آرام گیری! و این سخن علی بن ابی‌طالب ـکرّم اللّه وجههـ است که در تعزیت فرزند اشعث بن قیس (۲۳ـ ۴۰هـ.) به او گفته، و ابن‌جریج از او برگرفته است. حبیب [بن اوس، ابوتمّام] (۱۸۰ـ ۲۲۸هـ.) این سخن را در شعر خود چنین آورده است:

وَقَالَ عَلِيٌّ فِي التَّعَازِي لِأَشْعَثٍ　　وَخَافَ عَلَيْهِ بَعْضَ تِلْكَ الْمَآثِمِ

أَ تَصْبِرُ لِلْبَلْوَى عَزَاءً وَ حِسْبَةً　　فَتُؤْجرَ أَمْ تَسْلُو سُلُوَّ البَهَائِمِ [1]

علی که در فروافتادن اشعث در برخی گناهان بیمناک بود، او را چنین تسلیت گفت:

آیا در مصیبت با شکیبایی و خویشتنداری صبر پیش می‌گیری و پاداش می‌یابی یا همچون چارپایان آرام می‌گیری؟

علی بن ابی‌طالب ـ کرّم اللّه وجهه ـ نزد اشعث آمد تا او را برای از دست دادن فرزندش تسلیت گوید. علی گفت: اگر اندوهگین باشی سزاوار ترحّم و دلسوزی خواهی بود، و اگر شکیبایی پیش گیری خداوند خود جانشین هر از دست‌رفته‌ای است. افزون بر اینکه اگر شکیبا باشی سرنوشت بر تو جاری است و تو پاداش‌گیرنده‌ای، و اگر ناشکیبا باشی سرنوشت بر تو جاری است و تو گناهکاری.[2]

وی در باب «گفتار حکیمان دربارهٔ پادشاه و همنشینان و وزیران او» آورده است:

حکیمان گویند که پادشاه جز به وزیران و یارانش بهرمند نشود، و وزیران و یاران جز به دوستی و خیرخواهی بهره نیابند، و دوستی و خیرخواهی جز با همراهی اندیشه و پارسایی سودمند نیفتد. سپس بر پادشاهان است که نیکوکار و کژرفتار را بی‌جزا نگذارند؛ چرا که اگر آنان این مهم را وانهند، نیکوکار سست شود و کژرفتار گستاخ گردد، و آن‌گاه کارها تباه و کوششها نقش بر آب شود.

---

۱. دیوان أبی‌تمام، ج ۳، ص ۲۵۹.　　۲. العقد الفرید، ج ۳، صص ۳۰۳ ـ ۳۰۴.

احنَف بن قَیس (۶۱۹ ـ ۶۹۱م. / ۷۲ هـ.) گوید: آن که همراهانش نااهل باشند چونان کسی است که آب گلوگیرش باشد، و کسی که آب راهِ گلوی او را گرفته هیچ آسایش و گریزی ندارد، و آن که افرادِ مورد اعتمادش به او خیانت کنند از پناهگاه خویش بیرون آمده است.

عبّاس بن احنف (د: ۱۹۲ هـ.) گوید:

قَلْبِي إِلَى مَا ضَرَّنِي دَاعِي　　يُكْثِرُ أَحْزَانِي وَأَوْجَاعِي
كَيْفَ احْتِرَاسِي مِنْ عَدُوِّي إِذَا　　كَانَ عَدُوِّي بَيْنَ أَضْلَاعِي

دلم مرا به سوی آنچه که به من زیان رسانیده فرا می‌خواند، و بر اندوه و دردهایم می‌افزاید.

چگونه از دشمن خویش برحذر باشم، آن‌گاه که دشمن در درون من است؟

و دیگری گوید:

كُنْتُ مِنْ كُرْبَتِي أَفِرُّ إِلَيْهِمْ　　فَهُمُ كُرْبَتِي فَأَيْنَ الْفِرَارُ؟

از غم و اندوه خود به سوی آنان می‌گریختم؛ حال که آنان خود غم و اندوه من‌اند، به کجا گریزم؟

نخستین کسی که از این مفهوم سخن گفته عَدیّ بن زید (د: ۳۵ هـ.) است که به به نُعمان بن مُنذِر (د: ۲۸ هـ.) گوید:

لَوْ بِغَيْرِ الْمَاءِ حَلْقِي شَرِقٌ　　كُنْتُ كَالغَصّانِ بِالْمَاءِ اعْتِصَارِي

کاش چیزی جز آب در گلویم گیر می‌کرد تا من همچون کسی که چیزی در گلویش گیر کرده برای برطرف ساختن آن، جرعه‌جرعه آب

می‌نوشیدم.

دیگری گوید:

إلَى المَاءِ يَسْعَى مَنْ يَغَصُّ بِرِيقِهِ   فَقُلْ أَيْنَ يَسْعَى مَنْ يَغَصُّ بِمَاءِ؟

کسی که آب دهان به‌گلویش جهیده باشد، به سوی آب می‌شتابد، پس بگو به کجا بشتابد آن که آب در گلو گیر کرده است؟

عمروبن عاص (د: ۴۳ هـ.) گوید: قدرت جز به مردان، و مردان جز به مال، و مال جز به آبادانی، و آبادانی جز به داد نباشد.
و گویند: پادشاه نسبت به یاران، چونان دریا نسبت به امواج آن است.[۱]

۳. از کتاب الأغانی، نگارش ابوالفرج اصفهانی (۲۸۴ ـ ۳۵۶ هـ.) در سخن از عمر بن ابی‌ربیعة (۲۳ ـ ۹۳ هـ.):

أَيُّهَا الْمُنْكِحُ الثُّرَيَّا سُهَيلاً   عَمْرَكَ اللّهَ كَيفَ يَلْتَقِيَانِ؟
هِيَ شَامِيَّةٌ إذَا مَا اسْتَقَلَّتْ   وَسُهَيْلٌ إذَا اسْتَقَلَّ يَمَانِي[۲]

ای آن که ثریا [دختر علی بن عبدالله بن الحارث] را به عقد سهیل [پسر عبدالعزیز بن مروان] در آوردی! خدای تو را عمر دهاد! چگونه این دو را با هم پیوند دادی؟
ثریّا شامی است آن‌گاه که برآید، و سهیل یمانی است آن‌گاه که طلوع کند.

آواز از آنِ غریض (د: ح ۹۵ هـ.)، و خفیف ثقیل است که با انگشت چهارم از سمت شست با عود نواخته می‌شود، و از آنِ عبدالله بن

۱. العقد الفرید، ج ۱، صص ۳۲ ـ ۳۳.
۲. شرح دیوان عمر بن أبی‌ربیعة، ص ۵۰۳.

عبّاس است ثقیل ثانی که با انگشت چهارم نواخته می‌شود. آغاز این چکامه چنین است:

أَيُّهَا الطَّارِقُ الَّذِی قَدْ عَنَانِي بَعْدَ مَا نَامَ سَامِرُ الرُّكْبَانِ
زَارَ مِنْ نَازِحٍ بِغَيْرِ دَلِيلٍ يَتَخَطَّى إِلَيَّ حَتَّى أَتَانِي[1]

ای ستارهٔ صبح که پس از به خواب رفتن داستان‌گویان قافله آهنگ مرا کرده‌ای،
از دوردست بی هیچ راهنمایی به دیدارم آمد و به سویم گام برداشت تا نزد من رسید.

ریاشی (۱۷۷ ـ ۲۵۷ هـ.) از ابن‌زکریّا غَلّابی (د: ۲۹۸ هـ.) و او از محمّد بن عبدالرحمن تیمیّ و او از پدرش، و او از هِشام بن سلیمان بن عِکرَمة بن خالد مخزومی چنین حکایت کرده است:
عمر بن ابی‌ربیعة (۲۳ـ۹۳ هـ.) شیفته و دلدادهٔ ثریّا بود، و این برای خانوادهٔ ثریا گران می‌آمد. مَسعَدَة بن عمرو، برای کاری که بر عمر بن ابی‌ربیعة عرضه داشت، او را از شهر به سوی یمن گسیل می‌دارد. در غیاب عمر، ثریّا ازدواج می‌کند و چون خبر ازدواج او و رهسپاری‌اش به مصر به عمر می‌رسد، چنین می‌سراید:

أَيُّهَا الْمُنْكِحُ الثُّرَيَّا سُهَيلاً عَمْرَكَ اللّهَ كَيْفَ يَلْتَقِيَانِ؟

این ابیات را می‌آورد و داستانش را چنین نقل می‌کند که اشتیاق، عمر را به مدینه کشاند، و آن‌گاه در نامه‌ای به ثریّا نوشت:

كَتَبْتُ إِلَيْكِ مِنْ بَلَدِی كِتَابَ مُوَلَّهٍ كَمِدِ

---

۱. شرح دیوان عمر بن أبی‌ربیعة، ص ۵۰۳.

كَئِيبٍ وَاكِفِ العَيْنَيْـ ـنِ بِالحَسَرَاتِ مُنْفَرِدِ
يُـؤَرِّقُهُ لَهِـيبُ الشَّـوْ قِ بَيْنَ السَّحْرِ وَالكَبِدِ
فَـيُمْسِكُ قَـلْبَهُ بِـيَدٍ وَيَمْسَـحُ عَـيْنَهُ بِـيَدِ[1]

از سرزمین خود برایت نامه نوشتم؛ نامهٔ دردمندی سرگشته،
و افسرده‌ای تنها که از دیدگانش اشک حسرت جاری است،
و سوز آرزومندی در میان سینه و پهلویش او را بیدار نگه می‌دارد؛
دستی بر دل می‌نهد، و دستی دیگر بر دیده می‌کشد.

عمر این نامه را در قُهستان نوشت، و آن را آراست و نیکو ساخت و سپس برای ثریّا فرستاد. ثریّا چون آن نامه را خواند سخت گریست، و چنین گفت:

بِنَفْسِيَ مَنْ لا يَسْتَقِلُّ بِنَفْسِهِ وَمَنْ هُوَ إِنْ لَمْ يَحْفَظِ اللّهُ ضائِعُ

جانم فدای کسی که از خود استقلالی ندارد، کسی که اگر خدای او را حفظ نکند، تلف شود.

آن‌گاه برای عمر چنین نوشت:

أَتَانِي كِتَابٌ لَمْ يَرَ النَّاسُ مِثْلَهُ أُمِدَّ بِكَافُورٍ وَمِسْكٍ وَعَنْبَرِ
وَقِرْطَاسُهُ قُوهِيَّةٌ وَرِبَاطُهُ بِعِقْدٍ مِنَ اليَاقُوتِ صَافٍ وَجَوْهَرِ
وَفِي صَدْرِهِ: مِنِّي إِلَيْكَ تَحِيَّةٌ لَقَدْ طَالَ تَهْيَامِي بِكُمْ وَتَذَكُّرِي
وَعُنْوانُه مِنْ مُسْتَهَامٍ فُؤَادُهُ إِلَى هَائِمٍ صَبٍّ مِنَ الحُزْنِ مُسْعَرِ

نامه‌ای به من رسید که همانندش را مردم هیچ ندیده‌اند؛ نامه‌ای که با دواتی از کافور و مشک و عنبر نوشته شده بود.

---

۱. شرح دیوان عمر بن أبی‌ربیعة، ص ۴۹۰.

و کاغذی قهستانی و لیفه‌ای با گردنبندی از یاقوت و گوهر درخشان.
در بالای این نامه نوشته شده بود: «سلامی از من به تو؛ دیرزمانی است که در خاطرم هستی و دلباختهٔ شمایم».
و عنوان این نامه چنین بود: «از کسی که دل شیفته است، به سرگشته‌ای که از اندوه، آرزومند و مجنون است».

نویسندهٔ این کتاب گوید: این خبر از نظر من ساختگی و شعر او سست شمرده شده است، و این دلیل بر ساختگی بودن آن است، ولی من آن را، آن‌گونه که به من رسیده بود، آوردم.[1]

ابوالفرج دربارهٔ حُطیئه (د: ۵۹ هـ.) نیز می‌گوید:

ابوخلیفه از محمّد بن سلّام و او از ابوعُبَیدة و او از یونس مرا خبر داد و گفت:
حمّاد راویة (د: ۱۵۵ هـ.) در بصره نزد بِلال بن ابی‌بُردة، امیر بصره (د: ۱۲۶ هـ.) آمد و بلال او را گفت: حمّاد! برایم چیزی هدیه آورده‌ای؟ حمّاد گفت: آری، و آن‌گاه به سوی او رفت و سروده‌ای از حطیئه در مدح ابوموسی اشعری (د: ۴۴ هـ.) برای بلال خواند:

جَمَعْتَ مِنْ عَامِرٍ فِيهِ وَمِنْ جُشَمٍ[2] وَمِنْ تَمِيمٍ وَمِنْ حَاءٍ وَمِنْ حَامِ
مُسْتَحْقِبَاتٍ رَوَايَاهَا جَحَافِلَهَا يَسْمُو بِهَا أَشْعَرِيٌّ طَرْفُه سَامِي[3]

در آن سپاه از قبیلهٔ عامر و جشم و تمیم و حاء و حام گرد آورده‌ای
با شترانی که بار بر پشت دارند و لبهای اسبانی که تا پشت این شتران بالا

۱. الأغانی، ج ۱، صص ۲۳۲ ـ ۲۳۴.
۲. دیوان: أسد.
۳. دیوان الحطیئة، صص ۱۳۷ ـ ۱۳۸، با حذف ابیاتی میان دو بیت.

آمده، و اشعری که لب خویش می‌گزد.

بلال گفت: وای بر تو! آیا حطیئه مدحِ ابوموسی اشعری گفته است؟ من همهٔ شعر حطیئه را روایت می‌کنم، ولی این ابیات را نمی‌شناسم! پس، در میان مردم رو و آنها را اشاعه ده.[1]

وی در سخن از عَرْجیّ (د: ۱۲۰ هـ.) می‌گوید:

حَرَمیّ بن ابی‌العلاء از زبیر بن بکّار (۱۷۲ ـ ۲۵۶هـ.) و او از عمویش مرا خبر داد و گفت: عَرجیّ از آن رو بدین نام لقب گرفته است که در روستای عَرْج در قبیلهٔ طائف می‌زیست. نیز گفته شده است: او را به دلیل آب و دارایی‌اش که در عرج داشت بدین نام خوانده‌اند. او از شاعران قریش و در شمار کسانی بود که به غزلسرایی در میان این قبیله نامبردار بودند. وی در غزلسرایی از عمربن ابی‌ربیعة پیروی می‌کرد، و به نیکی از او تقلید می‌نمود. عرجیّ شیفتهٔ خوشگذرانی و شکار بود و سخت به این دو کار علاقه داشت، و در مورد این دو کار به دیگران کم‌توجّه بود. او را در میان اهل خود زیرکی و فطانتی نبود. او مویی سرخ و روشن، و چشمانی آبی، و و چهره‌ای زیبا داشت. وی در اشعار خود از جیداء، مادر محمّدبن هشام‌بن اسماعیل مخزومی (د: ۱۲۶هـ.) یاد می‌کند، و این تغزّل نه از روی عشق و دلدادگی، بلکه برای رسوا کردن پسرش محمّد بوده است. از همین رو محمّد نیز او را به زندان افکند و شکنجه‌اش داد تا اینکه او در زندان از دنیا

۱. الأغانی، ج ۲، صص ۱۶۸ ـ ۱۶۹.

رفت....

محمّد بن مَزید به نقل از حمّاد و او به نقل از پدرش و او به نقل از مُصعَب گوید:

زنی حبشی از زنان زیرک و مولّد مکّه به مدینه آمد؛ پس چون خبر مرگ عمربن ابی‌ربیعة به مردم این شهر رسید، این زن سخت اندوهگین شد و به گریه افتاد و در حالی که می‌گریست گفت: کیست برای مکّه و درّه‌ها و دشتها و تفرّجگاههای آن که زنان آن دیار را وصف کند و از نیکویی و زیبایی و ویژگیهای آنها سخن گوید! به او گفتند: آرام گیر، جوانی از فرزندان عثمان (د: ۳۵ه.) ـ رضی اللّه عنه ـ سر برآورده که راه و روش عمر را می‌پیماید. زن گفت: از شعر او برایم بخوانید، و چون خواندند دست بر دیدگان خویش کشید و خندید و گفت: خدای را سپاس که او اهل حرم خویش ضایع نساخت.[1]

در اینجا شیوهٔ جدیدی می‌بینیم که در آن نقد، تفسیر، مقایسه، و ترجیح نهادن به چشم می‌خورد.

۴. از کتاب الأمالی، نگارش ابوعلی قالی (۲۸۸ ـ ۳۵۶ ه.):

ابوبکر به نقل از ابوحاتم و عبدالرحمن، و آن دو به نقل از اصمعی (۱۲۲ ـ ۲۱۶ ه.) برای ما چنین روایت کند و گوید: مُتمِّم بن نُویرة (د: ۳۰ه.) وارد عراق شد و هیچ گوری ندید جز آنکه در کنار آن گریست؛ پس او را گفتند: برادرت در ملا جان باخت و تو بر گوری

---

۱. الأغانی، ج ۱، صص ۳۷۱ ـ ۳۷۲، با تصرّف.

در عراق می‌گریی؟ متمّم گفت:

لَقَدْ لاَمَنِي عِنْدَ القُبُورِ عَلَى البُكَا   رَفِيقِي لِتَذْرَافِ الدُّمُوعِ السَّوَافِكِ

أَمِنْ أَجْلِ قَبْرٍ بِالمَلَا أَنْتَ نَائِحٌ   عَلَى كُلِّ قَبْرٍ أَوْ عَلَى كُلِّ هَالِكِ؟

همراهم مرا برای ریختن اشک در کنار گورها در عراق سرزنش کرد،

و گفت: آیا به خاطر گوری که در مَلا است تو در کنار هر گور بر مردگان می‌گریی؟

این ابیات نیز روایت شده است:

فَقَالَ أَتَبْكِي كُلَّ قَبْرٍ رَأَيْتَهُ   لِقَبْرٍ ثَوَى بَيْنَ اللِّوَى والدَّكَادِكِ

فَقُلْتُ لَهُ: إِنَّ الشَّجَا يَبْعَثُ الشَّجَا   فَدَعْنِي فَهٰذَا كُلُّه قَبْرُ مَالِكِ

أَلَمْ تَرَهُ فِينَا يُقَسِّمُ مَا لَهُ   وَتَأْوِي إِلَيْهِ مُرْمِلاتُ الضَّرائِكِ

پس گفت: آیا کنار هر گوری که می‌بینی برای آن که میان لِوی و دَکادک در گور آرمیده است، می‌گریی؟

به او گفتم: اندوه، اندوه می‌آورد؛ پس مرا واگذار که همهٔ این گورها گور مالک است.

آیا او را در میان ما نمی‌بینی که آنچه دارد تقسیم می‌کند، و زنان فقیر و بیچاره به او پناه می‌برند؟

نزد ابوبکر (د: ۱۳ هـ.) رحمه اللّه، اشعار یکی از شاعران طیّ را خواندند که در سوگ ربیع و عُمارة عبسی، پسران زیاد، سروده بود، و میان آنان دوستی و مودّت وجود داشت:

فَإِنْ تَكُنِ الحَوَادِثُ جَرَّبَتْنِي   فَلَمْ أَرَ هَالِكاً كَابْنَيْ زِيَادِ

هُمَا رُمْحَانِ خَطِّيّانِ كَانَا   مِنَ السُّمْرِ المُثَقَّفَةِ الصِّعَادِ

تَهالُ الأرضُ أنْ يَطَآ عَلَيْهَا   بِمِثْلِهِمَا تُسَالِمُ أَوْ تُعَادِی

اگرچه با حوادث روزگار آموخته شده‌ام، امّا هرگز مرگی چون مرگ پسران زیاد ندیده‌ام.

آنان دو نیزهٔ بلند و محکم و راست بودند.

زمین از اینکه کسی چون ایشان به دوستی یا دشمنی بر آن گام بردارد بیمناک می‌گردد.

و از ابیات فاطمه دختر احجم بن دندنة خُزاعی که بر او خوانده شد، این ابیات است:

قَدْ كُنْتَ لِی جَبَلاً أَلُوذُ بِظِلِّهِ   فَتَرَكْتَنِی أَضْحَى بِأَجْرَدَ ضَاحِی

قَدْ كُنْتُ ذَات حَمِيَّةٍ مَا عِشْتَ لِی   أَمْشِی البَرَازَ وَكُنْتَ أَنْتَ جَنَاحِی

فَاليَوْمَ أَخْضَعُ لِلذَّلِيلِ وَأَتَّقِی   مِنْهُ وَأَدْفَعُ ظَالِمِی بِالرَّاحِ

وَإذَا دَعَتْ قُمْرِيَّةٌ شَجَناً لَهَا   يَوْماً عَلَى فَنَنٍ دَعَوْتُ صَبَاحِی

وَأَغُضُّ مِنْ بَصَرِی وَأَعْلَمُ أَنَّهُ   قَدْ بَانَ حَدُّ فَوَارِسِی وَرِمَاحِی

تو برای من کوهی بودی که به سایه‌ات پناه می‌بردم، و مرا ترک گفتی تا در زمینی لُخت و بی‌گیاه روز را به سر برم.

تا زمانی که با من می‌زیستی حامی و نگاهبانم بودی، و من با سربلندی گام بر می‌داشتم، در حالی که تو بال من بودی.

امروز در برابر فرومایه سر فرود می‌آورم و از او پرهیز می‌کنم و کسی راکه به من ستم کند با دست از خود دور می‌کنم.

چون قُمری از اندوه روزی بر شاخه‌ها خواند، من بامدادان چنین کنم.

دیدگانم را فرو می‌بندم، و می‌دانم که حدّ سواران و نیزه‌هایم آشکار شده است.

ابوبکر، رحمه اللّه، مرا گفت: عایشه (د: ۵۸هـ.)، رضی اللّه عنها، پس از درگذشت پیامبر، صلّی اللّه علیه وآله، این ابیات را خوانده است.[۱]

۵. از کتاب یتیمة الدهر، نگارش ابومنصور ثعالبی (۳۵۰ ـ ۴۲۹ هـ.):
در باب «فضل شاعران شام بر شاعران دیگر شهرها، و دلیل آن» آمده است:

شاعران عربِ شام و مناطق پیرامونی آن همواره در جاهلیت و اسلام شاعرترینِ شاعران عربِ عراق و سرزمینهای همجوار آن بوده‌اند. سخن دربارهٔ پیشینیان این شاعران به درازا می‌انجامد، ولی شماری از شاعران معاصر این دیار اینان‌اند: کلثوم بن عمرو عَتّابی (د: ۲۲۰ هـ.)، منصور نَمَری (د: ح ۱۹۰ هـ.)، اشجع سُلمی (د: ۱۹۵ هـ.)، محمّد بن زرعة دمشقی، ربیعة بن ثابت رَقّی (د: ۱۹۸ هـ.)، افزون بر اینکه نام بردن از دو طائی [ابوتمّام حبیب بن اوس طائی (۱۸۰ ـ ۲۲۸ هـ.)، و ابوعبادة ولید بن عبیداللّه بُحتری (۲۰۶ ـ ۲۸۴ هـ.)] که پیشوایی در این صنعت به آن دو رسیده است، کافی است.

برخی از شاعرانی که زادگاهشان شام است، عبارتند از: معوج رقّی، مریمی، عبّاسی مصّیصی، ابوالفتح محمود بن حسین کُشاجِم (د: ۳۶۰هـ.)، احمد بن محمّد صنوبری (۳۳۴هـ.)، ابومعتصم انطاکی، و اینان باغهای شعر و بوستانهای نازک‌طبعی‌اند.

---

۱. الأمالی، ج ۲، صص ۱ ـ ۲.

شعرهای درخشان شاعران معاصر عادلترین شاهد بر پیشگام بودن آنهاست، و دلیل برتری این شاعران، چه پیشینیان و چه معاصرانشان بر دیگر شاعران، نزدیکی ایشان به سرزمینهای تازیان، به‌ویژه اهل حجاز، و دوری ایشان از شهرهای ایران است، و زبانشان از عیبهایی که ـ به دلیل همسایگی با ایرانیان و نبطیان و حشر و نشر با آنان ـ در زبان اهل عراق پدید آمده، در امان مانده است. شاعران معاصر شام میان فصاحت چادرنشینی و شیرینی شهرنشینی جمع کرده‌اند. اینان از پادشاهان و امیران آل‌حمدان و بنی‌زرقاء بهره‌مند بوده‌اند، پادشاهان و امیرانی که اندوختهٔ عرب و دلباختهٔ ادب‌اند، و به بزرگی و بخشش پرآوازه‌اند، و میان شمشیر و قلم جمع کرده‌اند، در میان اینان هیچ کس نیست، جز آنکه ادیبی بخشنده است. آنها شعر را دوست می‌دارند و عیوب آن را آشکار می‌سازند، شعر نیکو را نیک می‌شمارند و آن را برتری می‌بخشند. استعدادهای ایشان در نیکویی جان گرفته و محاسن کلام را با نرمترین افسارها هدایت می‌کنند، و آنچه که بخواهند می‌آفرینند و نیک می‌سازند.[1]

وی در سخن از متنبّی (۳۰۳ ـ ۳۵۴ هـ.): «نمونه‌ای از سرقات شاعران از او» می‌گوید:

۱. متنبّی گوید:

وَقَدْ أَخَذَ التَّمَامَ البَدْرُ فِيهِمْ   وَأَعْطَانِي مِنَ السَّقَمِ المُحَاقَا[2]

۱. یتیمة الدهر، ج ۱، صص ۳۳ ـ ۳۴.

۲. شرح دیوان المتنبّی، ج ۳، ص ۴۰.

ماه در میان ایشان کامل شد، و مرا از بیماری در محاق افکند.

ابوالفرج بَبَّغاء (د: ۳۹۸هـ.) این بیت را از او گرفته و آن را لطافت بخشیده است:

أَوَ لَيْسَ مِنْ إِحْدَى العَجَائِبِ أَنَّنِي　　فَارَقْتُهُ وَ حُيِيتُ بَعْدَ فِرَاقِهِ
يَا مَنْ يُحَاكِي البَدْرَ عِنْدَ تَمَامِهِ　　ارْحَمْ فَتًى يَحْكِيهِ عِنْدَ مُحَاقِهِ

آیا این از شگفتیهای روزگار نیست که از او جدا گشته‌ام و پس از جدایی زنده مانده‌ام؟

ای کسی که چونان ماه شب چارده هستی! به جوانی رحم کن که مانند ماه در محاق افتاده است.

۲. ابوالطیّب گوید:

قَدْ عَلَّمَ البَيْنُ مِنَّا البَيْنَ أَجْفَانَا　　تَدْمَى وأَلَّفَ فِي ذَا القَلْبِ أَحْزَانَا[۱]

جدایی میان ما جدایی را به پلکهای خونبارمان آموخته است و غم و اندوه را با جانمان آمیخته است.

مهلّبی وزیر (۲۹۱ ـ ۳۵۲هـ.) این بیت را از او گرفته و گفته است:

تَصَارَمَتِ الأَجْفَانُ مُنْذُ صَرَمْتَنِي　　فَمَا تَلْتَقِي إِلَّا عَلَى عَبْرَةٍ تَجْرِي

از آن‌گاه که از من بریدی پلکهایم جز بر سرشکی که جاری می‌شود به هم نمی‌رسد.

۳. ابوالطیّب گوید، و این بیت از ابیات جاودان اوست:

وَ كُنْتُ إِذَا يَمَّمْتُ أَرْضاً بَعِيدَةً　　سَرَيْتُ فَكُنْتُ السِّرَّ وَاللَّيْلُ كَاتِمُهْ[۲]

---

۱. شرح دیوان المتنبّی، ج ۴، ص ۳۵۱.　　۲. همان، ج ۴، ص ۵۹.

هنگامی که به سرزمینی دور می‌رفتم شبانه حرکت می‌کردم؛ پس من چونان رازی بودم که شبان را نهان می‌کرد.

صاحب بن عبّاد (۳۲۶ـ ۳۸۵ هـ.) آن را از او گرفته و گفته است:

تَجشَّمْتُهَا وَاللَّيلُ وَحْفٌ جَنَاحَهُ   كَأَنِّيَ سِرٌّ وَالظَّلامُ ضَمِيرُ

آن را تحمّل کردم، در حالی که بالِ شب سیاه بود، و من چونان رازی در دلِ تاریکی بودم.

۴. ابوالطیّب گوید، و این بیت نیز از جاودانه‌های اوست:

لَبِسْنَ الْوَشْيَ لا مُتَجَمِّلاتٍ   وَلٰكِنْ كَيْ يَصُنَّ بِهِ الجَمَالا

جامهٔ نگارین نه از برای آراستن خویش، بلکه برای در امان نگاه داشتن زیبایی خود بر تن کرده‌اند.

صاحب بر لفظ و معنی آن بدان یورش برده و گفته است:

لَبِسْنَ بُرُودَ الوَشْيِ لا لِتَجَمُّلٍ   وَلٰكِنْ لِصَوْنِ الحُسْنِ بَيْنَ بُرُودِ

جامه‌های نگارین را نه از برای آراستن خویش، بلکه برای در امان نگاه داشتن زیبایی در میان جامه‌هایشان، بر تن کرده‌اند.

صاحب همان کاری را با این دو بیت ابوالطیّب کرده است که ابوالطیّب با این بیت عبّاس بن احنف (د: ۱۹۲ هـ.):

وَالنَّجمُ فِي كَبِدِ السَّمَاءِ كَأَنَّهُ   أَعْمَى تَحَيَّرَ مَا لَدَيْهِ قَائِدُ[1]

آن ستاره در دل آسمان چونان نابینای سرگردانی است که هیچ راهبر و راهنمایی ندارد.

---

۱. دربارهٔ این بیت بنگرید به: دیوان بشّار بن برد، ج ۴، ص ۳۹.

و گفته است:

مَا بَالُ هٰذِی النُّجُومِ حَائِرَةً　　كَأَنَّهَا العُمْیُ مَا لَهَا قَائِدُ[1]

این ستارگان را چه شده است که چنین سرگردان‌اند، چونان نابینایی که او را راهبری نیست؟!

این دزدی لفظ و معنی است، و نه سرقت، و نزد ناقدان سخت نکوهیده است.

۵. ابوالطیّب گوید، و این بیت از ابیات کم‌مانند اوست:

سَقَاكِ وَ حَيَّانَا بِكِ اللّٰهُ إِنَّمَا　　عَلَى العِيسِ نَوْرٌ وَالخُدُورُ كَمَائِمُهْ[2]

خدای تو را خیر دهاد و ما را به تو زنده داراد که گلهایی بر شتران سوارند که کجاوهٔ ایشان غنچه‌هایشان است.

سریّ بن احمد (د: ۳۶۶ھ.) این بیت را از متنبّی گرفته است، ابن‌جنّی (۳۲۹ـ ۳۹۲ھ.) گوید: وی برای من چکامه‌ای از خود در مدح ابوالفوارس سلامة بن فهد خواند، و آن چکامه این است:

حَيَّا بِهِ اللّٰهُ عَاشِقِيهِ فَقَدْ　　أَصْبَحَ رَيْحَانَةً لِمَنْ عَشِقَا

خدای دلباختگانش را بدو زنده داراد که او را چونان گلی خوشبوی برای دلباخته‌اش کرده است.

من این چکامه را در دیوان شعر او نیافتم، و این شعر در غایت گوارایی و سبک‌روحی است.

۶. سریّ اشعار بسیاری را از ابوالطیّب گرفته است، مانند:

---

۱. شرح دیوان المتنبّی، ج ۲، ص ۱۷۵.　　۲. همان، ج ۴، ص ۴۸.

وَخَرْقٍ طَالَ فِيهِ السَّيْرُ حَتَّى حَسِبْنَاهُ يَسِيرُ مَعَ الرِّكَابِ

بیابانی که گذر از آن به درازا کشید تا جایی که پنداشتیم آن بیابان با کاروان شتران همسفر است.

که از این بیت ابوالطیّب گرفته است:

يَخِدْنَ بِنَا فِي جَوْزِهِ وَكَأَنَّنَا عَلَى كُرَةٍ أَوْ أَرْضُهُ مَعَنَا سَفْرُ

چه بسا بیابان پهناوری که چون شتران به شتاب ما را از آن می‌گذرانند، گویا بر گویی گام می‌نهند و یا زمین با ما همسفر می‌شود.

۷. سریّ گوید:

وَأَحَلَّهَا مِنْ قَلْبِ عَاشِقِهَا الهَوَى بَيْتاً بِلا عَمَدٍ ولا أطْنَابِ

عشق او را در خیمه‌ای از دلِ عاشق خود جای داده است؛ خیمه‌ای بی‌عمود و ریسمان.

و آن را از این بیت ابوالطیّب گرفته است:

هَامَ الفُؤادُ بِأَعْرَابِيَّةٍ سَكَنَتْ
بَيْتاً مِنَ القَلْبِ لَمْ تَضْرِبْ بِهِ[1] طُنُبَا[2]

دل، شیفتهٔ زنی بادیه‌نشین شد که در خیمهٔ دل نشسته است بی آنکه آن را با ریسمانی برافراشته باشد.

۵. از کتاب زهر الآداب، نگارش ابواسحاق حصری (د: ۴۵۳ ه‍.):

شَعبی (۱۹ ـ ۱۰۳ ه‍.) گوید: ولید بن عبدالملک (۴۸ ـ ۹۶ه‍.) و

---

۱. شرح دیوان (ج ۱، ص ۲۳۸): لَم تَمْدُدْ لَه.

۲. یتیمة الدهر فی محاسن أهل العصر، ج ۱، صص ۱۵۹ ـ ۱۶۱.

برادرش مَسلمة (د: ۱۲۰ هـ.) دربارهٔ شعر امرؤالقیس (۵۰۰ ـ ۶۲۲ م.) و نابغه (د: ۶۰۴ م.) در درازی شب با هم به مشاجره پرداختند. ولید گفت: نابغه شاعرتر است و مسلمة گفت: امرؤالقیس شاعرتر است. آن دو به داوریِ شعبی رضایت دادند و آن‌گاه شعبی را خواستند و ولید این ابیات را برای او خواند:

كِلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةُ نَاصِبِ — وَلَيْلٍ أُقَاسِيه بَطِيءِ الكَوَاكِبِ
تَطَاوَلَ حَتَّى قُلْتُ لَيْسَ بِمُنْقَضٍ — وَلَيْسَ الَّذِي يَرْعَى النُّجُومَ بِآيِبِ
وَصَدرٍ أَرَاحَ اللَّيْلُ عَازِبَ هَمِّهِ — تَضَاعَفَ فِيهِ الحُزْنُ مِنْ كُلِّ جَانِبِ[1]

ای امیمه! مرا با غم و رنج جانکاه خویش رها کن در شبی که ستارگان آن به کندی درگذرند، و مرا تاب تحمّل آن نیست.

شب چنان دراز شد که گفتم آن را پایانی نیست، و آن که ستارگان را به چرا برده است، باز نمی‌گردد.

و چه بسا سینه‌ای که شب اندوه دور و پنهان خویش را به آن بازگردانده و در این میان اندوه از هر سو فزونی یافته است.

و مسلمة ابیات امرؤالقیس را برای او خواند:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ — عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ — وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي — بِصُبحٍ وَمَا الإِصبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ
فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ — بِكُلِّ مُغَارِ الفَتْلِ شُدَّتْ بِيَذْبُلِ[2]

چه بسیار شبهایی که چونان موجِ دریا دامن خویش بر من فروکشید و

---

۱. دیوان النابغة الذبیانی، ص ۹.
۲. دیوان امرئ‌القیس، صص ۴۸ ـ ۴۹.

خواست مرا با انواع اندوهها بیازماید،
و چون شب به نیمه رسید و رو به پایان نهاد و از آغاز خود دور شد، آن را گفتم:
هان، ای شب دراز! آیا بامداد را آشکار نمی‌کنی؟ هرچند برای تو آمدن بامداد نیز خوشتر از شام نیست!
شگفتا شبی که ستارگانش به‌سان ریسمانهای تافته‌ای است که به کوهها محکم شده است!

پس آن‌گاه ولید سخت شادمانی کرد، و شعبی گفت: مسئله روشن است. معنای این سخن نابغه «وَصْدرٍ أَرَاحَ اللَّيْلُ عازِبَ هَمِّهِ» این است که او سینهٔ خود را پناهگاه اندوهها قرار داده و اندوهها را همچون گوسفندانی دانسته است که روز را به چرا می‌روند و شب به آخور باز می‌گردند. نابغه نخستین شاعری است که این معنی را در شعر خود به کار برده و چنین توصیف کرده است که اندوهها با شب مترادف‌اند، چرا که دیدگان بر آنچه که در روز رها و یله‌اند بسته می‌شود و به اندیشیدن سرگرم می‌گردد، در حالی که امرؤالقیس خوش نداشت که بگوید: اندوه گاهی اوقات فرو می‌کاهد و گفت: «بامداد خوشتر از شام نیست».
طِرِمّاح بن حکیم طائی (د: ۱۲۵ هـ.) گوید:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الَّذِى طَالَ أَصْبِحِ   بِيَوْمٍ وَمَا الإِصْبَاحُ فِيكَ بِأَرْوَحِ
عَلَى أَنَّ لِلْعَيْنَيْنِ فِي الصُّبْحِ راحةً   لِطَرْحِهِمَا طَرْفَيْهِمَا كُلَّ مَطْرَحِ

هان، ای شب دراز! بامداد را برآور، هرچند برآوردن بامداد نیز برای تو خوشتر از شام نیست!

با اینکه دیدگان را در بامداد آسایشی است، و می‌توانند به هر چیزی نظر افکنند.

او لفظ و معنی ابیات امرؤالقیس را آورده و نکته‌ای بر آن افزوده که زشتی سرقت را از او دور کرده است، و همانا او این نکته را از سخن نابغه دریافته است، جز آنکه نابغه آن را به اشاره و او آن را آشکارا بیان کرده است.

ابن‌بسّام (۲۳۰ ـ ۳۰۲ هـ.) گوید:

لَا أَظْلِمُ اللَّيْلَ وَلَا أَدَّعِي　　أَنَّ نُجُومَ اللَّيْلِ لَيْسَتْ تَغُورْ
لَيْلِي كَمَا شَاءَتْ فَإِنْ لَمْ تَزُرْ　　طَالَ وَإِنْ زَارَتْ فَلَيْلِي قَصِيرْ

به شب ستم نمی‌کنم و ادّعا ندارم که ستارگان شب را غروبی نیست.
شبِ من اگر او بخواهد به دیدارم نیاید دراز است، و اگر به دیدارم آید کوتاه.

ابن‌بسّام سخن علی بن خلیل را به یغما برده است، و چیزی جز قافیه را تغییر نداده است:

لَا أَظْلِمُ اللَّيْلَ وَلَا أَدَّعِي　　أَنَّ نُجُومَ اللَّيْلِ لَيْسَتْ تَزُولْ
لَيْلِي كَمَا شَاءَتْ قَصِيرٌ إِذَا　　جَادَتْ وَإِنْ ضَنَّتْ فَلَيْلِي يَطُولْ

به شب ستم نمی‌کنم و ادّعا ندارم که ستارگان شب را غروبی نیست.
شبِ من اگر او گشاده‌دست باشد کوتاه و اگر بخل ورزد دراز است.

دربارهٔ این سرقت همان سخنی صادق است که بدیع‌الزمان همدانی (د: ۳۹۸ هـ.) در تذکّر به ابوبکر خوارزمی (۳۲۳ـ ۳۸۳ هـ.) در مورد بیتی گفته است که او رویّ و برخی از واژگانش را برگرفته

است: «اگر بریدن در کار باشد باید چهار انگشت را برید. وه که چقدر با اعضای او مهربانم! و به جان خود سوگند که این سرقت نیست، بلکه زورگویی محض است، و گمان می‌کنم که گوینده‌اش چون آن را بشنود گوید: این سخن ماست که به ما باز می‌گردد. پس می‌پندارم که ربیعة بن مُکدَّم (د: ۵۵۸م.) و عُتیبة بن الحارث بن شهاب نیز آنچه را که او برای خود حلال شمرده، حلال نشمرده باشند؛ چرا که آن دو بیشترینهٔ این بیت را برگرفته‌اند، ولی این مرد فاضل همهٔ آن را برگرفته است».

این بیت را علی بن خلیل از سخن ولید بن یزید بن عبدالملک بن مروان (د: ۱۲۶ هـ.) برگرفته است:

لَا أَسْأَلُ اللّهَ تَغْیِیراً لِمَا صَنَعَتْ   نَامَتْ وَإِنْ أَسْهَرَتْ عَیْنَيَّ عَیْنَاهَا
فَاللَّیْلُ أَطْوَلُ شَيْءٍ حِینَ أَفْقِدُهَا   وَاللَّیْلُ أَقْصَرُ شَيْءٍ حِینَ أَلْقَاهَا

از خدا نمی‌خواهم که رفتار او را تغییر دهد؛ او به خواب رفت در حالی که چشمانش دیدگانم را بیدار نگاه داشت.

شب آن‌گاه که او را از دست دهم درازترین و چون به دیدارش روم کوتاهترین چیزها خواهد بود.

و ابن‌بسّام در این شعر آن‌گونه است که شاعر گفته:

وَفَتىً یَقُولُ الشِّعْرَ إِلَّا أَنَّهُ   فِي كُلِّ حَالٍ یَسْرِقُ المَسْرُوقَا[1]

جوانی است که شعر می‌گوید، جز آنکه در هر حال آنچه را که پیشتر دزدیده شده، می‌دزد.

---

۱. زهْرُ الآداب وثمر الألباب، ج ۳، صص ۱۸۷ ـ ۱۸۹.

بدین ترتیب می‌بینیم که جاحظ تنها با جمع‌آوری و حاشیه‌روی دربارهٔ یک معنی می‌آغازد و به ارتباط متون با پدیدآورنده‌اش توجّه نمی‌کند. همین شیوه را ابن‌عبد ربّه در العقد الفرید پی می‌گیرد، و تنها اندکی آن را دسته‌بندی می‌کند و سامان می‌بخشد، و گهگاه برگرفتن گفتاری از گفتار دیگر را یاد می‌کند. صاحب الأمالی نیز چندان از این شیوه دوری نمی‌گزیند و افزون بر آن توجّه آشکاری به شرح سخنان ناآشنا و دور از فهم دارد. این در حالی است که ابوالفرج اصفهانی در الأغانی دورتر می‌رود و در شیوهٔ تاریخی گام می‌زند. وی سخن صریحی را ذکر می‌کند و آن را با سلسلهٔ راویان به گوینده‌اش نسبت می‌دهد، و اخبار او را ذکر می‌کند، و روایت را می‌پذیرد یا با آن به مخالفت بر می‌خیزد و دلیل مخالفت خود را بیان می‌کند، و برخی از رویدادها و یا سخن راویان را به عنوان شاهدی برای دروغین بودن روایت یا راست بودن آن می‌آورد، و گاه طبقهٔ شاعر، شیوهٔ او و نقاط اشتراک او را با دیگر شاعران آن طبقه و ... بر می‌شمارد، و این نیز در چارچوب شیوهٔ تاریخی و اصول صحیح آن است. بخشی از این کارها را ثعالبی پس از ابوالفرج در یتیمة الدهر دنبال می‌کند، و کمتر از او صاحب زهر الآداب به کار می‌بندد؛ زیرا وی بیشتر به پیروی از جاحظ و ابن‌عبد ربّه بسنده می‌کند، و همهٔ آنچه را که پیرامون یک مفهوم گفته شده است، می‌آورد.

بر این اساس، ابوالفرج اصفهانی بهترین نویسنده‌ای است که در این باره قلم زده است.



زمان را رها می‌کنیم تا از سدهٔ پنجم به روزگار معاصر سپری شود؛ چرا که

به طور کلّی میان این دو دوره نکتهٔ تازه و با اهمّیتی دربارهٔ شیوهٔ تاریخی نمی‌یابیم، ولی چون به دورهٔ معاصر می‌رسیم با رشد چشمگیری در شیوهٔ تاریخی روبرو می‌شویم. پژوهشهای جرجی زیدان (۱۸۶۱ ـ ۱۹۱۴ م.)، احمد عمرالسکندری (۱۸۷۵ ـ ۱۹۳۸ م.)، و شیخ مهدی (۱۸۲۷ ـ ۱۸۹۷ م.) آغازگر این راه به شمار می‌روند، هرچند که گرایش به جمع‌آوری تا تحلیل در این‌گونه پژوهشها بیشتر است. این پژوهشها از پیشرفت زیادی نسبت به پژوهشهای پیشین برخوردارند. در این پژوهشها بررسی دوره‌های ادبیات و شرایط سیاسی، اجتماعی، علمی و اقتصادی آغاز می‌شود، و از تأثیر این شرایط بر موضوعات، روش و بیان و تعبیر ادبیات سخن به میان می‌آید، و شماری از شخصیتهای ادبیِ هر دوره بررسی می‌گردند؛ البته در این پژوهشها دوره‌ها با رویدادهای سیاسی مرزبندی شده است که این مسئله با طبیعت تاریخ ادبیات سازگار نیست، ولی به هر حال آغاز نیکویی در عصر شکوفایی بوده است.

نخستین نویسنده‌ای که به گونه‌ای حقیقی این شیوه را به کار بست، دکتر طه حسین (۱۸۸۹ ـ ۱۹۷۳ م.) در کتاب نخستش ذکری أبی‌العلاء و کتاب دیگری که پس از آن نوشت، بود. پس از او دکتر احمد امین (۱۸۸۶ ـ ۱۹۵۴ م.) در کتابهای فجر الإسلام، ضحی الإسلام و ظهر الإسلام و سپس در کتاب قصّة الأدب فی العالم که آن را با دکتر زکی نجیب محمود (۱۹۰۵ ـ ۱۹۹۳ م.) نوشت، ادامه یافت. استاد طه احمد ابراهیم در کتاب تاریخ النقد الأدبی عند العرب، و دکتر محمّد خلف‌الله (۱۹۰۴ ـ ۱۹۸۳ م.) در دو پژوهش کوتاه با عنوان التیارات الفکریة التی أثرت فی دراسة الأدب و نظریة عبدالقاهر فی أسرار البلاغة، و دکتر عبدالوهّاب عزّام (۱۸۹۴ ـ ۱۹۵۹ م.) در المتنبّی (ذکری أبی‌الطیّب بعد ألف عام) نیز به همین شیوه نوشته‌اند. استاد عقّاد (۱۸۸۹ ـ ۱۹۶۴ م.) هم در شعراء مصر

وبیئاتهم فی الجیل الماضی گرچه سه شیوه را به هم آمیخته است، ولی پژوهش تاریخی در تحلیل محیط زندگی و عوامل مؤثر در آن تأثیر آشکاری دارد، همچنان‌که در کتاب ابن‌الرومی، حیاته من شعره نیز اینچنین است ـ با وجودی که این کتاب، همان‌گونه که خواهد آمد، در چارچوب «شیوهٔ روانشناختی» می‌گنجد ـ و در کتاب شاعر الغزل و جمیل بثینة نیز همین‌گونه است.

همچنین از کسانی که همین شیوه را به کار بسته‌اند می‌توان به دکتر زکی مبارک (۱۸۹۱ ـ ۱۹۵۲ م.) در النثر الفنّی فی القرن الرابع، استاد حسن زیّات (۱۸۸۵ ـ ۱۹۶۸ م.) در فی أصول الأدب، استاد احمد الشایب (۱۸۹۶ ـ ۱۹۷۶ م.) در تاریخ النقائض فی الشعر العربی، و تاریخ الشعر السیاسی، و نیز فارغ‌التحصیلان دانشکدهٔ ادبیات همچون دکتر سهیر قلماوی (۱۹۱۱ ـ ۱۹۹۷ م.) در پایان‌نامهٔ ألف لیلة ولیلة، دکتر شوقی ضیف (۱۹۱۰ ـ ۲۰۰۵ م.) در پایان‌نامهٔ الفن ومذاهبه فی الشعر العربی، و استاد نجیب بهیتی در پایان‌نامهٔ أبوتمام الطائی، استاد محمّد کامل حسین در پایان‌نامهٔ الأدب العربی بمصر منذ الفتح الاسلامی حتّی دخول العبیدیین و ... اشاره کرد.

به هر حال، شیوهٔ تاریخی با تلاش معاصران رشد و پیشرفت زیادی کرد، و ما در ادامه به اختصار نمونه‌هایی را ذکر می‌کنیم تا این رشد و پیشرفت را نشان دهیم و گوشه‌ای از این شیوه را آشکار سازیم.

با کتاب نخست دکتر طه حسین، ذکری أبی‌العلاء، آغاز می‌کنیم و بخشهایی از مقدّمهٔ این کتاب را می‌آوریم که ما را از تلخیص شیوهٔ او بی‌نیاز می‌کند. او می‌نویسد:

هدف ما از نگارش این کتاب تنها این نیست که زندگی ابوالعلاء را توصیف کنیم، بلکه می‌خواهیم نفس زندگی اسلامی را در روزگار

او بررسی کنیم؛ چرا که حکیم معرّه تنها کسی نبود که آثار مادّی و معنوی این زندگی را آشکار می‌ساخت. او و آثار و احوال وی زاییدهٔ بحران و نتیجهٔ مجموعه‌ای از عللی است که در شکل‌گیری خوی و منش او و ارائهٔ تصویری از خود او سهیم بوده، بی‌آنکه وی خود در پیدایش این علل نقش داشته باشد.

از میان این عللِ مادّی و معنوی، پاره‌ای ربطی به انسان ندارد، و پاره‌ای دیگر به انسان مربوط می‌شود. معتدل بودن هوا و گوارایی آب و حاصل‌خیزی زمین و زیبایی چشم‌اندازها و درخشش و روشنایی آفتاب همه از جمله علل مادّی هستند که در کنار دیگر علل در هستی‌بخشی به آدمی و به وجود آوردن او و حتّی در الهام بخشیدن دیدگاهها و دغدغه‌هایش نقش دارند، همچنین ظلم و ستم حکومتها، نادانی و ناپذیرایی ملّتها، و درشتی و سختی آداب و رسوم موروثی و نقطهٔ مقابل آنها نیز همگی همچون علل پیشگفته در هستی‌بخشی به آدمی نقش دارند.

در این میان، لغزش، آن هم لغزشی بنیادین آن است که به انسان همچون پدیده‌ای مستقلّ از گذشته و آینده‌اش نگریسته شود؛ یعنی به گونه‌ای که او را در پیوند با پیرامونش نبینیم و تأثیری را که از گذشته و یا مسائل پیرامونی‌اش گرفته، هیچ انگاریم. این اشتباه است؛ چرا که موجودی اینچنین مستقلّ در این جهان پیشینه‌ای نداشته است، و این جهان از چیزهایی که با یکدیگر در پیوندند و بر هم تأثیر می‌گذارند، به وجود آمده است. از این رو در میان احکام عقل قضیه‌ای صادق‌تر از «تصادف ناممکن است» نیست، و

در این جهان پدیده‌ای نیست جز آنکه آن پدیده از یک سو نتیجه است و از سویی دیگر علّت: نتیجهٔ علّتِ پیشین و مقدّمهٔ تأثیری که که پس از آن واقع می‌شود، و اگر این‌گونه نبود اجزای جهان با یکدیگر ارتباط نداشت، و میان اجزای گذشته و حالِ آن، علّت و سببی نبود، و احکام عمومیت پیدا نمی‌کرد، و همانندی و نزدیکی اندک و یا زیادی میان آنها دیده نمی‌شد...

اگر همهٔ اینها درست باشد، ابوالعلاء نتیجه‌ای از نتیجه‌های روزگار خویش است که در بالندگی او زمان، مکان و اوضاع سیاسی، اجتماعی و اقتصادی نقش می‌آفریند، و در این میان نیازی به یادکرد از دین نداریم؛ چرا که تأثیر این عامل آشکارتر از آن است که بخواهیم بدان اشاره کنیم، و اگر دلیل منطقی، ما را به این نتیجه نرساند، ابوالعلاء خود این کار را می‌کند. او هیچ گروهی را در روزگار خویش به حال خود رها نکرده است، یا از آنها چیزی گرفته، و یا به آنها چیزی داده است، و این را ما در این کتاب خواهیم دید. او با یهودیان و مسیحیان به بحث نشسته و با بوداییان و مجوسیان به مناظره پرداخته، و بر مسلمانان خرده گرفته، و با فیلسوفان و متکلّمان به مجادله برخاسته، و صوفیان را نکوهیده، و باطنیان را سرزنش کرده، و امیران و پادشاهان را بدنام، و فقیهان و عبادت‌پیشگان را رسوا ساخته است. وی بازرگانان و پیشه‌وران را نیز از سرزنش و نکوهش خویش برکنار نداشته، و اعراب و صحرانشینان را هم از خرده‌گیری و انتقاد بی‌بهره نگذاشته است، و او در این میان کمتر خشنود و بیشتر ناخشنود است، و از این

دلزدگی، ناخشنودی، دل‌آزردگی و به ستوه آمدن چیزهایی آشکار می‌شود که زندگی عمومی را در روزگار او بسیار زشت و تیره و تار نشان می‌دهد.

تاریخ‌نگاری که به مکتبهای جدید باورمند نیست در پژوهش خود شیوه‌های نوظهور را بر نمی‌گزیند و روا نمی‌دارد که به پیوند گریزناپذیر میان اجزای جهان اعتراف کند، و بپذیرد که یک چیز با وجود کوچکی و ناچیزی می‌تواند تنها نمود علّتهایی باشد که او یافته است. او اطمینان ندارد که حرکت تاریخی، جبری است و جایی برای اختیار در آن وجود ندارد. با وجود این، تاریخ‌نگار قدیمی که با همهٔ اینها مخالف است و به آنها گرایشی ندارد مجبور است به بررسی زندگی ابوالعلاء بپردازد، و اگر این‌گونه عمل نکند ناممکن است که بتواند او را درک کند و گوشه‌ای از کار او را دریابد ...

آنچه گفتیم حکایت از آن دارد که ما به جبر در تاریخ باورمندیم؛ بدین معنی که زندگی اجتماعی تحت تأثیر علل و اسبابی که در اختیار انسان نیست، و انسان نمی‌تواند آن را از خود دور و یا آن را فراچنگ آورد، شکلهای گونه‌گونی به خود می‌گیرد و در جایگاههای ناهمگون می‌نشیند. این دیدگاهی است که ما بدان باور داریم و آن را در جای خود در این کتاب به اثبات می‌رسانیم.

ما در اینجا می‌گوییم: این دیدگاه ما را ملزم می‌کند که در پژوهش پیرامون زندگی ابوالعلاء راه خاصّی را بپیماییم که چه بسا تاریخ‌نگاران با آن خو نگرفته‌اند؛ چرا که ما به یگانه بودن افراد در

رویدادها باور نداریم و رویدادها را اثر و نتیجهٔ مجموعه‌ای از عوامل می‌دانیم. بنا بر این برای خود روا نمی‌داریم که اثری از آثار را به فردی از افراد نسبت دهیم، هرچند که آن فرد از جایگاهی بلند و منزلتی رفیع برخوردار، و تأثیرش گسترده و مهمّ باشد. هر اثر مادّی یا معنوی پدیده‌ای اجتماعی یا وجودی است که شایسته است آن را به ریشه‌ها و سرچشمه‌هایش بازگرداند و از سرچشمه‌های آن سیراب شد، و از کانها و معادن اصلی‌اش آن را بیرون آورد، و اینها مجموعه‌ای از علّتهایی است که ما پس از این بدان اشاره خواهیم کرد. پس مأمون (۱۷۰ ـ ۲۱۸ هـ.)، تنها کسی نیست که فتنهٔ خلق قرآن را آغاز کرد، بلکه این فتنه‌ای است که روزگار مأمون آن را به وجود آورد، و مأمون با توجّه به عوامل مؤثّر گوناگون، به نماد این فتنه تبدیل شد، همچنان که خلفای پس از او نیز با توجّه به همین عوامل در این جایگاه قرار گرفتند.

رویداد تاریخی، چکامه‌ای شعری، سخن‌پردازی سخنوران، نگارش نیکوی ادیبان، همه و همه آمیزه‌ای از علل اجتماعی و وجودی است که باید همچون موادی که در آزمایشگاه بررسی می‌شوند، مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گیرند.[1]

بدین ترتیب ما آشکار ساختیم که آدمی در ادب و دانش، تابع زمان و مکان خویش است، و از این رو ناگزیریم فصلی را به روزگار

---

۱. ما در اینجا با دکتر طه حسین اختلاف نظر داریم؛ چرا که رویدادهای زنده را نمی‌توان همچون مادّه به شمار آورد. البته چنان که خواهیم دید دکتر نیز دیدگاه خود را در کتاب الأدب الجاهلی تغییر داده است (س).

ابوالعلاء و فصلی دیگر را به زیستگاه او اختصاص دهیم، و از آنجا که خانواده تأثیرگذارترین عامل پیرامونی آدمی است، فصلی نیز به خانوادۀ ابوالعلاء اختصاص دادیم، و با پایان پذیرفتن همۀ این مطالب به زندگی تاریخی ابوالعلاء پرداخته‌ایم و به‌تفصیل در این باره سخن گفته‌ایم، و سپس به جایگاه ادبی او نظر افکنده‌ایم و بهرۀ او را از شعر و نثر و ویژگیهای آن دو را بررسیده‌ایم، و در ادامه به شرح کامل جایگاه علمی او روی آورده‌ایم، و آن‌گاه از فلسفۀ او سخن به میان آورده‌ایم و کوشیده‌ایم فلسفۀ او را به درستی معرّفی کنیم و تأثیرپذیری آن را از فلسفه‌های پیش از خود، و تأثیرگذاری‌اش را در فلسفۀ پس از خود نمایان سازیم، و در این میان به فلسفۀ الهی و فلسفۀ اخلاق از نظر او توجّه کرده‌ایم؛ چراکه وی در این دو مقوله اختلاف نظر گسترده‌ای با دیگران دارد و دیدگاههای متفاوتی را ارائه کرده است.[1]

همان‌گونه که می‌بینیم دکتر طه حسین به پژوهش علمی برای تاریخ ادبیات سخت باورمند است، و به آنچه که از بررسی محیط زندگی و شرایط پیرامونی آن به دست می‌آید، اعتماد کامل دارد، تا جایی که آن را به بررسی آزمایشگاهی مادّه همانند می‌کند، امّا با این حال می‌بینیم که او در کتاب بعدی‌اش فی الأدب الجاهلی از باور و اعتماد کمتری برخوردار است، و بررسی محیط و شرایط پیرامونی را برای آشنایی کامل با شخصیت ادبی کافی نمی‌داند،

۱. تجدید ذکری أبی العلاء در المجموعة الکاملة لمؤلّفات الدکتور طه حسین، ج ۱۰، صص ۲۰ ـ ۲۷، با تصرّف.

و «معیار ادبی» را نیز بدان می‌افزاید، و این شاید همان چیزی باشد که ما آن را «شیوهٔ فنّی» نامیده‌ایم.

وی چکیده‌ای از دیدگاههای سنت بوو[1]، هیپولت تن[2]، و برونتیر[3] را بیان می‌کند، و در ادامه، و به‌ویژه پس از دیدگاه دوم و سوم، سخنی می‌گوید که از بی‌اعتمادی، و چه بسا انکار او حکایت دارد. او دربارهٔ تن می‌گوید:

و امّا دومین آنها، تن، فراتر از سنت بوو رفته است. او همچون سنت بوو به شخصیتهای فردی تکیه چندانی نمی‌کند، و تقریباً جز با احتیاط و تردید به آنها توجّه نشان نمی‌دهد، و این از آن روست که قوانین علمی، کلّی است و باید به مسائل به طور کلّی تکیه کرد. شخصیت نویسنده یا شاعر فی نفسه چیست؟ و از کجا آمده است؟ آیا می‌پنداری که نویسنده خودش خود را به وجود آورده؟ و یا می‌پنداری که آثار هنری او نوآوری خود اوست؟ چه چیز در جهان وجود دارد که بتوان آن را نوآوری کرد؟ مگر نه این است که همه چیز در حقیقت، اثر علّتی است که آن را به وجود آورده، و علّتِ اثری است که از آن حادث خواهد شد؟ در این میان، جهان معنوی و جهان مادّی چه تفاوتی با هم دارند؟ بنابر این، شایسته نیست که نویسنده و یا شاعر را از خود نویسنده یا شاعر طلب کنی، بلکه سزاوار است که آن نویسنده و شاعر را در این عوامل

---

۱. شارل آگوستین سنت بوو Charles Augustin Sainte Beuve (۱۸۰۴ ـ ۱۸۶۹ م.)، نویسنده و منتقد فرانسوی.

۲. هیپولیت تن Hippolyte Taine (۱۸۲۸ ـ ۱۸۹۳ م.)، فیلسوف، تاریخ‌نگار و منتقد فرانسوی.

۳. فردینان برونتیر Ferdinand Brunetière (۱۸۴۹ ـ ۱۹۰۶ م.)، منتقد ادبی فرانسوی.

تأثیرگذاری که آن دو را به وجود آورده، و هر چیز انسانی تابع آن است، جست و جو کنی.

فرد؟ فرد چیست؟ فرد اثری از آثار ملّتی است که وی در آن بالیده، و یا از آثار نژادی است که از آن به وجود آمده، و در آن اخلاق، عادتها، ویژگیها و صفات خاصّ او شکل گرفته است. این اخلاق، عادتها، ویژگیها و صفات چیست؟ آنها اثر دو عامل بزرگ تأثیرگذاری است که هر چیزی در این جهان تابع آن دو است: نخست مکان و حالت اقلیمی، جغرافیایی و دیگر چیزهایی که به آن مربوط است، و دوم زمان و آنچه که از رویدادهای گوناگون سیاسی، اقتصادی، علمی و دینی به دنبال دارد؛ رویدادهایی که همه چیز را تابع دگرگونی و جابه‌جایی می‌کند. بنابر این، نویسنده یا شاعر اثری از آثار نژاد، محیط و زمان است. پس سزاوار است که از این عوامل درخواست کند، و سزاوار است که غرض صحیح از درس ادبیات و پژوهش دربارهٔ تاریخ آن تحقّق بخشیدن به همین عواملی باشد که نویسنده یا شاعر را به وجود آورده، و او را به آفرینش نظم یا نثری مجبور ساخته است.[1]

وی سپس دیدگاه برونتیر را مطرح می‌کند که نظریهٔ «تکامل» را به گونه‌ای علمی در ادبیات اجرا کرده، و می‌گوید:

تاریخ ادبیات هیچ‌گاه از این رهگذر به چیز ارزشمندی دست نخواهد

---

۱. فی الأدب الجاهلی در المجموعة الکاملة لمؤلّفات الدکتور طه حسین، ج ۵ (الأدب والنقد ۱)، ص ۴۶.

یافت؛ زیرا هر چه دربارهٔ محیط، زمان، و نژاد، و هر چه دربارهٔ تطوّر گونه‌های ادبی بگوید، در برابر آن همواره گره‌ای ناگشودنی وجود خواهد داشت که توانایی گشودن آن را ندارد. این گره همان روانی بودن رابطه و نتیجهٔ میان آن و آثار ادبی است. این رابطهٔ روانی چیست؟ و چرا ویکتور هوگو[1] توانست ویکتور هوگو شود و آن آثار را پدید آورد؟

روزگار؟ چرا این روزگار، شخصیت ویکتور هوگو، و نه دیگر شهروندان فرانسوی، را به طور کلّی و یا به طور خاصّ برگزید؟

محیط؟ چرا محیط ویکتور هوگو، و نه دیگر شهروندان فرانسوی، را برگزید؟

نژاد؟ چرا ویژگیهای نژادی به طور کامل یا نسبتاً کامل در شخص ویکتور هوگو، و نه دیگر اشخاصی که به گونه‌ای نیرومند و درست این نژاد را نمایندگی می‌کنند، سر برآورد؟

به عبارتی کوتاه: تاریخ ادبیات همواره از تفسیر نبوغ ناتوان خواهد بود، و هیچ‌گاه نخواهد توانست نبوغ را تفسیر کند؛ چرا که در این میان دانشهای دیگری مطرح و در تلاش‌اند که گاهی کامیاب و گاهی ناکام‌اند، و تاریخ ادبیات هیچ‌گاه نمی‌تواند دانشی نتیجه‌بخش باشد تا بر این دانشها چیرگی یابد، و برای ما گره نبوغ را بگشاید.[2]

---

۱. ویکتور هوگو Victor Hugo (۱۸۰۲ ـ ۱۸۸۵ م.)، شاعر و نویسندهٔ رمانتیک نامدار فرانسه.

۲. گویا منظور دکتر طه حسین روانشناسی است، ولی همین روانشناسی نیز تا امروز نتوانسته گره نبوغ را بگشاید. روانشناسی، نبوغ را توصیف و تحلیل می‌کند، امّا برای آن دلیل نمی‌آورد (س).

فی الأدب الجاهلی در المجموعة الکاملة لمؤلّفات الدکتور طه حسین، ج ۵ (الأدب والنقد ۱)، صص ۴۹ ـ ۵۰.

دکتر طه حسین گفته است که من در فی الأدب الجاهلی معیار ادبی را برخواهم گزید، ولی ما می‌بینیم که او به گام برداشتن در مسیر «شیوهٔ تاریخی»، آن‌گونه که ما پیشتر حدّ و مرز آن را مشخّص کردیم، علاقه‌مندتر است. وی در وجود شعر جاهلی که آن را از شمار زیادی از شاعران پیش از اسلام روایت می‌کنند، تردید کرده و گفته است: من در این تردید از شیوهٔ دکارت[1] پیروی می‌کنم، ولی از فلسفهٔ دکارت جز این اصل را برنگزیده است، و همین شیوهٔ اندیشه را هم دنبال نکرده است؛ زیرا موضوع مورد نظر او غیر از موضوع دکارت است؛ موضوع بحث او ادبی ـ تاریخی است، و در نتیجه ابزارهای شیوهٔ تاریخی و مسیر این شیوه را برگزیده است.

او برای این تردید چند دلیل آورده است، از جملهٔ آنها اینکه: چهره‌ای که راویان زندگی جاهلی به نمایش می‌گذارند، غیر از چهره‌ای است که قرآن ارائه می‌کند، و قرآن صادق‌تر و استوارتر است؛ دوم اینکه زبانی که به وسیلهٔ آن شعر روایت می‌شود، زبان قریش است، در حالی که شاعرانی چون امرؤالقیس، و دیگران گفته می‌شود که از حمیرند، و حمیر زبانی دیگر دارد، و سوم آنکه جاعل بودن برخی از راویان شعر، همچون حَمّاد عَجرد (د: ۱۶۱ هـ.) و خَلَف احمر (د: ۱۸۰ هـ.) ثابت شده است، و چهارم آنکه انگیزه‌های سیاسی، اجتماعی و دینیِ بسیاری برساختن شعر و نسبت دادن آن به دوران جاهلیت را موجب می‌شده است.

ما در اینجا به بررسی این انگیزه‌ها و دلایل نمی‌پردازیم، ولی همچون بسیاری از اندیشه‌مندان این نکته را مورد توجّه قرار می‌دهیم که بیشترینهٔ این

---

۱. رنه دکارت René Descartes (۱۵۹۶ ـ ۱۶۵۰ م.)، فیلسوف، ریاضی‌دان و فیزیک‌دان فرانسوی.

انگیزه‌ها و دلایل، ظنّی و قابل مناقشه‌اند، و طبیعتاً به نتایجی بیش از نتایج ظنّی نمی‌انجامند، امّا دکتر طه حسین سخت علاقه‌مند است که این نتایج را نتایجی قطعی و تردیدناپذیر به شمار آورد، و این یکی از خطرات شیوهٔ تاریخی است که ما پیشتر از آن سخن گفتیم.

چنین به نظر می‌رسد که این پدیده در کتاب دیگر دکتر با عنوان مع المتنبّی نیز وجود دارد، و او در مسیر شیوهٔ تاریخی گام نهاده است؛ زیرا در این کتاب هم عبارتهایی اینچنین به چشم می‌خورد:

> به نظر من آن‌گاه که متنبّی به صحرا کوچید، این کار نه از طریق محیط زندگی عادی قرمطیان، بلکه به وسیلهٔ یکی از داعیان قرمطی که به آنجا رفت و آمد داشت، صورت گرفت. کسی چه می‌داند، شاید این داعی همان ابوالفضلی باشد که متنبّی او را مدح می‌گوید؟ و کسی چه می‌داند، شاید متنبّی به همراهی پدر و پدربزرگش از صحرا به کوفه باز نگشته باشد، و او را مردی یا مردانی دیگر همراهی کرده باشند؛ مردانی که می‌خواستند در کوفه اقامت گزینند، و در آن برای مذهب قرمطیان تبلیغ کنند.
>
> در هر صورت، خواه مدارکی را که بر جای مانده است، بپذیریم و خواه نپذیریم، من در درون خود احساس بسیار نیرومندی را می‌یابم که حکایت از آن دارد که متنبّی در محیط شیعیان غالی پرورش یافته، و خود به یک قرمطی خالص تبدیل شده است.[1]

دکتر طه حسین در ادامه می‌گوید:

---

۱. مع المتنبّی در المجموعة الکاملة لمؤلّفات الدکتور طه حسین، ج ۶ (الأدب والنقد ۲)، ص ۴۷.

نمی‌دانم مدارکی که برای ما از شعر متنبّی بر جای مانده کمکی به ما می‌کند یا نه، ولی من سخت احساس می‌کنم که متنبّی تنها برای به دست آوردن روزی به شام کوچ نکرد؛ او به عنوان یکی از داعیان قرمطی به این بخش شمالی سوریه رفت که در آن هنگام هنوز ناآرامیهای قرمطیان این بخش را همچون دیگر بخشهای شام فرا نگرفته بود.[1]

وی می‌افزاید:

از همهٔ آنچه گفتیم به این نتیجه می‌رسیم که متنبّی مرحلهٔ نخست راهِ خویش را در دوران کودکی پیمود، ولی به پایان این راه نرسید، تا اینکه برای او بهره‌ای از شعر، و بهره‌ای از قرمطی‌گری، و نیز بهره‌ای از نیروی بدنی حاصل گردید.[2]

آن گونه که دکتر طه حسین خود اعتراف می‌کند، این نتیجه، قطعی و تردیدناپذیر است، ولی مقدّمات آن ظنّی است. وی می‌گوید: من احساس نیرومندی در مورد قرمطی‌گری متنبّی دارم، گرچه نمی‌دانم این احساس با مدارک موجود همخوانی دارد یا نه! این راهِ خطرناکی در این شیوه است، و احساسِ خاصّ نباید بر «شیوهٔ تاریخی» چیرگی یابد.

دکتر طه حسین گرچه در کتاب من حدیث الشعر والنثر از شیوهٔ تاریخی پیروی می‌کند، ولی این شیوه را با «شیوهٔ فنّی» سخت آمیخته است. او دربارهٔ شعر و نثر به گونه‌ای سخن می‌گوید که غالباً هر دو شیوه را در بر می‌گیرد:

---

۱. مع المتنبّی، ص ۴۹.

۲. همان.

ادبیات تازی در میان ادبیاتهای بزرگ، نثر در سدهٔ دوم و سوم، زندگی ادبی در سدهٔ سوم هجری، ابوتمّام و شعرش، بحتری و شعرش، ابن‌رومی و شعرش، ابن‌معتزّ و شعرش.[1]

شاید دو نمونهٔ زیر از آمیختگی میان این دو شیوه در این کتاب بیشتر پرده بردارد:

(۱)

در مورد اینکه عبدالحمید بن یحیی ایرانی‌تبار است، یا از نژادی دیگر، اختلاف نظر وجود دارد. ابوهلال می‌گوید: او فارسی را نیک می‌دانست.

آن‌گاه که دربارهٔ عبدالحمید و ابن‌مقفّع که در ایرانی بودن او دیگر اختلافی نیست، مطالعه، و میان آن دو مقایسه می‌کنم، احتمال می‌دهم که عبدالحمید با فرهنگ یونانی سخت پیوند داشته، و چه بسا زبان یونانی نیز می‌دانسته است.

از عبدالحمید نوشته‌ای برجای مانده است که او آن را از سوی مروان بن محمّد به هنگام رهسپارکردن فرزند و ولیعهد خود برای نبرد با خوارج نوشته است. نوشتهٔ دیگری نیز از او برجای مانده که او آن را از سوی مروان بن محمّد خطاب به کارگزارانش در شهرهای گوناگون نوشته و از آنان خواسته است که با بازی شطرنج به مقابله برخیزند؛ زیرا این بازی گسترش یافته بود و او از

۱. بنگرید به: من حدیث الشعر و النثر در المجموعة الکاملة لمؤلّفات الدکتور طه حسین، ج ۵ (الأدب والنقد ۱)، صص ۵۵۳ ـ ۷۲۳.

جنبهٔ دینی بیمناک بود. عبدالحمید نوشتهٔ دیگری هم دارد که در آن به نویسندگان اندرزهایی داده، و آنان را به اخلاق نویسندگی و رعایت وظایف خویش سفارش کرده است. این کتاب از سوی عبدالحمید نوشته شد تا منشور دیوانسالاران باشد.

نثر عبدالحمید از ویژگیهای زبانی و فنّی خاصّی برخوردار است، و همین مرا وا می‌دارد تا احتمال دهم وی با فرهنگ یونانی پیوند استواری داشته است. او به هنگام نگارش در کاربردِ حال، زیاده‌روی می‌کند، و حال در زبان تازی مبحثی شناخته‌شده است. وی در کاربردِ حال از میانه‌روی دوری می‌گزیند، و برای بیان اندیشه و دیدگاه خود و شرح و تبیین آن و نیز آراستن سخن و آهنگین کردن آن، از حال بهرهٔ زیادی می‌برد. در اینجا شاید مجال آن باشد تا بخشی از نامهٔ او را به ولیعهد نقل کنیم تا کاربرد حال در نوشتهٔ او آشکار گردد:

إيّاكَ أن تَقبلَ مِن دوابِّهم إلّا إناث الخُيولِ مَهبولةً، فإنّها أسرعُ طَلَباً وأنجَى مَهْرَباً، وأبْعَدُ فِي اللُّحوقِ غايةً، وأصْبَرُ فِي مُعتَرَكِ الأبْطالِ إقْداماً. وخُذْهُم مِن السِّلاحِ بِأبدانِ الدُّروعِ ماذِّيةَ الحَديدِ، شاكّةَ النسج، مُتقارِبَةَ الحَلَق، مُتلاحمةَ المَسامِير، وأسوق الحَديد، مُموَّهةَ الرُّكب، مُحكَمةَ الطَّبع، خَفيفةَ الصَّوغ، وسَواعدُ طَبعها هِندی، وصَوغُها فارسيّ، رقاقَ المَعاطِف، بأكفّ وافية، وعمل مُحكم. ويَلق البَيْض، مذهبةً ومجرّدةً، فارسيّةَ الصَّوغ، خالصةَ الجَوهر، سابغةَ المَلبس، وافيةَ اللين، مستديرةَ الطَّبع، وافيةَ الوزنِ كتَرِيكِ النعامِ فی الصَّنعة،

مُعلمةً بأصناف الحَرير، وألوان الصَّبغ .... [1]

برحذر باش از اینکه از آنان جز مادینه‌اسبانی راکه موی دمشان برکنده شده بپذیری؛ چراکه این اسبان رهوارترند برای رسیدن به خواسته، و نیک‌ترند برای گریز از مهلکه؛ در رسیدن به غایت دورترین راهها را می‌پیمایند، و در میدانهای دلاوری شکیباترند، و از آنان چنین جنگ‌افزارهایی بگیر: درهم تنیده، با حلقه‌های تو در تو و نیک به هم پیوسته، و شمشیرهایی برّان، آبدار، استوار، سبک‌ساخت، با دسته‌هایی نرم و پهن که طبیعتی هندی و ساختی پارسی دارند، و خودهایی سپید، صیقلی و آبداده، پارسی‌ساز، ناب‌گوهر، پوشاننده، نرم، گِرد و صاف و خوش‌وزن چونان تخم شتر مرغ، آراسته به انواع ابریشم و رنگهای گونه‌گون.

کاربرد حال به این گونه از ویژگیهای زبان یونانی، و از شیوه‌هایی است که یونانیان در بیان مفاهیم خود بدان تکیه می‌ورزند. من دوست می‌داشتم نمونه‌هایی از نثر یونانی را برای شما ارائه کنم، امّا مسئله ساده‌تر از این است؛ کافی است آثار یکی از نویسندگان فرانسوی راکه زیر تأثیر زبان یونانی می‌نویسد، بخوانید تا دریابید که نگارش او تا چه اندازه به ترجمهٔ یونانی همانند است. این نویسنده آناتول فرانس[2] است، و با اینکه یکی از بزرگترین نویسندگان فرانسوی است، امّا در نوشته‌هایش از حال بسیار بهره می‌گیرد تا مفاهیم مورد نظر خود را آشکار سازد و به تبیین آنها

---

۱. رسائل البلغاء، ص ۱۵۵.

۲. آناتول فرانس (۱۸۴۴ ـ ۱۹۲۴ م.) Anatole France، نویسنده و اندیشه‌مند نامدار فرانسوی.

بپردازد، و به آنها ویژگیهایی را ببخشد که نیازمند آنند، همچنان‌که برای آراستنِ سخن خود نیز از حال بهره می‌گیرد.

دربارهٔ آناتول فرانس و زبان یونانی نکتهٔ با اهمّیت در این است که وی تنها زیر تأثیر زبان یونانی نبود، بلکه از زبان لاتینی نیز تأثیر پذیرفته بود. او همچون یونانی‌زبانان از حال بهره می‌گیرد، با این تفاوت که به شیوهٔ لاتینی، گاه این حال را پیش و گاه آن را پس می‌نهد.

این پدیده در آثار عبدالحمید این دیدگاه را نزد من تقویت می‌کند که او با یونانیان پیوندی ژرف داشته است؛ زیرا مدارس ادبیات یونانی در سراسر خاور: اسکندریه، غزّه، انطاکیه، شام و الجزیره پراکنده بود، و فعّالیت آنها تا روزگار حکومت عبّاسیان نیز ـ که البته به کلیساها محدود می‌شد ـ ادامه یافت، تا اینکه در سدهٔ سوم و چهارم هجری این مدارس برچیده شد.

شگفت نیست اگر عبدالحمید به مدارس یونانیان در الجزیره و شام پیوسته باشد، و زبان یونانی را در آنجا فراگرفته، و آن را بهبود بخشیده باشد.[1]

(۲)

گفتم: ابن‌رومی با دیگر شاعران همروزگارش و یا شاعران پیش از خود به جز یک نفر، یعنی ابوتمّام، تفاوت دارد، و این از آن روست

---

۱. من حدیث الشعر و النثر در المجموعة الکاملة لمؤلّفات الدکتور طه حسین، ج ۵ (الأدب والنقد ۱)، صص ۵۹۴ ـ ۵۹۶.

که طبیعت شعری ابوتمّام به طبیعت ابن‌رومی از چند جهت همانند است. این دو از آن رو همانندند که هر دو در شعر خود به عقل تکیهٔ زیادی دارند، و در برابر خیال به تنهایی تن نمی‌دهند و از آن به عنوان ابزاری برای تحقّق خواستهٔ عقل بهره می‌گیرند. آن دو از آن رو همانندند که علاقهٔ بسیار زیادی به ژرفابخشی به معانی دارند و می‌کوشند تا مفاهیم به طور کامل و دقیق بیان گردد و در این کوششِ خود مبالغه و زیاده‌روی می‌کنند، تا جایی که چیزهای شگفتی را در شعر خود می‌آورند که مردمانی را که عادت کرده‌اند مطالب مأنوس و شناخته‌شده را در شعر بخوانند، به سختی می‌افکنند. ابن‌رومی و ابوتمّام هر دو به بندگی لغت رضایت نمی‌دهند و به خود اجازه می‌دهند آن‌گونه که می‌خواهند و آن‌گونه که معانی اقتضا می‌کند، آن را دگرگون سازند، بی‌آنکه در پای‌بندی به اصول و رعایت قواعد سرسختی نشان دهند. آن دو در همهٔ اینها همانندند، ولی تفاوتهایی نیز با هم دارند: ابوتمّام نسبت به ابن‌رومی بر استواری واژه و زیبایی و شکوه آن در بیشتر اشعارش پای‌بندتر و علاقه‌مندتر است. او از این استواری و از این زیبایی و شکوه روی نمی‌گرداند، مگر آنجایی که معنی او را چنان مجبور سازد که گریزی از آن نداشته باشد، امّا ابن‌رومی در شعرش ساده‌گیر است، و نمی‌خواهد بر خود و شنوندگان اشعارش سخت گیرد. وی همان‌گونه که نفس خود را بر سرشت و طبیعت خویش آزاد می‌گذارد، زبان خود را بر خوی و طبیعتش رها می‌سازد. ابن‌رومی از جمله شاعرانی است که کمتر شیفتهٔ واژگان غریب می‌شود و در شعر خود کمتر از آنها بهره می‌گیرد.

توجّه او به زیبایی لفظی گاهی اوقات حسّ می‌شود، ولی اگر به دنبال آن باشی در بسیاری از جایها نمی‌توانی آن را بیابی. سادگی واژه در یک یا دو بیت ممکن است تو را به شگفتی اندازد، ولی نمی‌توانی چکامه‌ای را بخوانی، بی‌آنکه گاه واژگان آن تو را خشمگین نسازد، و گاه تو را آشفته نگرداند.

ابن‌رومی و ابوتمّام از جنبهٔ دیگری نیز با هم تفاوت دارند: ابوتمّام به بدیع و آرایه‌های بدیعی سخت علاقه‌مند است، و به عبارتی بهتر به زیبایی صنعت هنری در شعر بسیار علاقه نشان می‌دهد، او پی در پی از استعاره بهره می‌گیرد، و در این کار زیاده‌روی می‌کند، و می‌کوشد تا آنجا که ممکن است جناس و مطابقت و دیگر آرایه‌های بدیعی را در شعر خود بگنجاند. وی در اشیا زیبایی گریزناپذیری را می‌یابد و علاقه دارد میان زیبایی لفظ و معنی سازگاری ایجاد کند. امّا ابن‌رومی این‌گونه نیست؛ او گرچه از بدیع دوری نمی‌گزیند، ولی در بهره‌گیری از آن چندان بر خود سخت نمی‌گیرد، همچنان که دربند به کارگیری واژگان غریب نیز نیست. او خود را برای استواری لفظ، و رسایی و روانی آن به سختی نمی‌افکند و در پی بهره‌گیری از مطابقت و جناس نیست، اگر در بهره‌گیری از این‌گونه موارد کامیاب بود که هیچ، والّا ناکامی در بهره‌گیری از آنها برایش اهمّیتی ندارد.

این دو از جنبهٔ سومی نیز با هم تفاوت دارند: ابوتمّام شاعری است که در بلندی چکامه‌هایش زیاده‌روی نمی‌کند و اشعار کوتاه هم دارد، امّا ابن‌رومی شاعری است بس درازگو، و شمار ابیات چکامه‌های او به صدها بیت می‌رسد. منشأ تفاوت میان این دو

شاعر در بلندی چکامه‌ها کاملاً آشکار است، و آن این است که ابن‌رومی و ابوتمّام گرچه در غوطه‌ور شدن در معانی همانند یکدیگرند، ولی در میزان این غوطه‌وری و به عبارتی دقیق‌تر، در میزان گسترش و تفصیل معانی‌ای که بر آنها چیرگی می‌یابند، با هم تفاوت دارند. ابوتمّام به دنبال معنی می‌گردد و در دستیابی به آن می‌کوشد، و بر آن چیرگی می‌یابد و آن را به گونه‌ای میانه، و به دور از درازگویی و زیاده‌روی بر تو عرضه می‌دارد، و بلکه نزد خود برای تو احترامی قائل می‌شود و اعتراف می‌کند که تو از عقل و خردی برخورداری که می‌توانی آنچه را که او ناتمام گذارده تمام کنی، و اطمینان دارد که تو می‌توانی این معنی را به نیکی به سرانجام رسانی، بی آنکه چیزی از آن بکاهی یا چیزی بر آن بیفزایی. او در این هنگام سخن را به‌تفصیل بیان می‌کند، ولی از زیاده‌روی می‌پرهیزد و زواید را وا می‌نهد، و حواشی را درز می‌گیرد، امّا ابن‌رومی در شعر خود این‌گونه نیست. او نیز همراه ابوتمّام در معنی غوطه‌ور می‌شود و سخت می‌کوشد تا به معنی نیکو دست یابد، امّا آن‌گاه که به این معنی دست می‌یابد، به شنوندگان اشعارش، همچنان که به زندگی علمی آنان بدگمان است، در درک ادبی آنان نیز بدگمان می‌شود. او همان‌گونه که می‌پندارد مردمان نیکورفتار نیستند، بر این باور است که بهرهٔ آنان از هوش به اندازه‌ای نیست که وی اطمینان یابد که آنان معانی را درک می‌کنند. او علاقه‌مند است خود معانی را تمام کند، و به طور کامل از آن سخن بگوید و آن را عرضه دارد، تا جایی که از سوی خوانندگان و شنوندگان اشعارش با هیچ سخن بیهوده‌ای روبرو

نگردد. از این رو معنایی که ابوتمّام می‌تواند آن را در دو یا سه یا چهار و نهایتاً در پنج بیت بیان کند، ابن‌رومی ابیات را به ده و بیشتر از آن می‌رساند، و این همان‌گونه که گفتم برخاسته از آن است که ابوتمّام به قدر لازم بسنده می‌کند و به عقل و خرد مردم اعتماد می‌ورزد، ولی ابن‌رومی برای رسیدن به همه چیز پای می‌فشارد، و به کسانی که شعرش را می‌شنوند یا می‌خوانند اطمینان نمی‌کند.[1]

دکتر طه حسین پس از این، کتاب حدیث الأربعاء را دارد. او در این کتاب شیوهٔ فنّی و شیوهٔ تاریخی را در هم می‌آمیزد، ولی شیوهٔ فنّی در آن آشکارتر و نمایان‌تر است. کتاب مع أبی‌العلاء فی سجنه نیز به ادبیات ناب نزدیکتر است تا پژوهش. این کتاب بیشتر سخنِ دل است و او در آن تأثیرپذیریهای ویژهٔ خود را در همراهی با ابوالعلاء به نگارش درآورده است. وی با تکیه بر این همراهی به تصویر احساسات ابوالعلاء و عواطف درونی و ویژگیهای احساسی و بیانی او می‌پردازد، و به گمان من در این کتاب تصویری نزدیکتر به ابوالعلاء نسبت به کتاب نخست ارائه می‌دهد.



۱. گمان می‌کنم تفاوت میان ابن‌رومی و ابوتمّام ریشه‌دارتر از این ویژگیها و پدیده‌ها باشد. تفاوت میان آن دو در اصلِ طبیعت هنری، و تفاوت در خوی و سرشت آن دو است. اینکه هر دو در غوطه‌ور شدن برای رسیدن به معانی همانندند، ویژگی بیرونی است که انگیزه‌هایش در آن دو متفاوت است. این انگیزه در ابوتمّام هوش و اقدام آگاهانه است، و در ابن‌رومی حسّاسیت و همراهی با انفعالات (س).

من حدیث الشعر و النثر در المجموعة الکاملة لمؤلّفات الدکتور طه حسین، ج ۵ (الأدب والنقد ۱)، صص ۶۸۵ ـ ۶۸۷.

اگرچه دکتر طه حسین گاه بر منابع و مدارک پیشی می‌گیرد و زیر تأثیر احساس خاصّ خود دیدگاهی را شکل می‌دهد، دکتر احمد امین (۱۸۸۶ ـ ۱۹۵۴ م.) این‌گونه نیست و ما می‌بینیم که او به اصول این شیوه نزدیکتر است. او همواره در کنار مدارک و منابع، به گردآوری و تنظیم آنها می‌پردازد و به نرمی از آنها سخن می‌گوید و در آرامش، نتایج حاصل از آنها را برمی شمارد. او در مجموعه کتابهای فجر الإسلام، ضحی الإسلام و ظهر الإسلام این‌گونه رفتار می‌کند و در آنها تطوّر اندیشهٔ تازی اسلامی و مظاهر این تطوّر را در همهٔ رویکردهای اندیشگی بررسی می‌کند. او این بررسی را از طریق رویدادها، منابع و روایتها، و نیز عوامل اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و جغرافیایی در اندیشه و ادب به طور کلّی به انجام می‌رساند، و آن‌گاه که به اشخاص می‌پردازد، از آنان به عنوان نمونه‌هایی که این عوامل در آنها نمایان می‌شود، یاد می‌کند. برای مثال، جاحظ (۱۵۹ ـ ۲۵۵ هـ.) نمونهٔ آمیختگی فرهنگی در سدهٔ سوم، و مبرّد (۲۱۰ ـ ۲۸۵ هـ.) نمونهٔ فرهنگ تازی ناب است، و ... .

شاید نمونه‌ای از کتاب فجر الإسلام شیوهٔ دکتر احمد امین و روش او را بیشتر برای ما آشکار سازد:

دلالت شعر بر زندگی عقلی: از دیرباز می‌گفتند: «شعر دیوان عرب است»، و منظور از این سخن آن است که شعر شناسنامه‌ای است که در آن اخلاق، آداب و رسوم، دینها و خردگراییهای عرب ثبت شده است، و اگر بخواهی می‌توانی بگویی که عرب در این شعر، خود را ثبت کرده است. از گذشته‌های دور ادیبان از شعر عرب در جاهلیت سود برده‌اند، و به وسیلهٔ آن از برخی رویدادها و جنگهایشان آگاهی یافته‌اند، و با اخلاق ممدوحانشان آشنایی پیدا

کرده‌اند. این ادیبان به کمک این اشعار جزیرةالعرب و سرزمینها، کوهها، دشتها، بیابانها، گیاهان و حیوانات آن را شناخته‌اند، و دریافته‌اند که در آن هنگام آنان چه بتهایی را می‌پرستیدند و به چه خرافاتی اعتقاد داشتند، و در همین باره کتابهای گوناگونی به نگارش درآوردند.

روش مناسب برای بهره‌گیری از این دیوان آن بود که دانشمندان به همهٔ شعرهای جاهلی که از نظر آنان شعرهای صحیحی بود، توجّه نشان می‌دادند، و در عین حال همچون محدّثان که به نقد و ارزیابی حدیث می‌پرداختند، به نقد و ارزیابی سند و متن بپردازند و اشعار ناصحیح را به دور افکنند. ما مجموعه‌ای از شعر تازی نداریم که همچون صحیح بخاری، صحیح مسلم و... سند آن ذکر شده باشد و به راویان آن با دقّت نگریسته شده باشد. از آنجا که ما شعر جاهلی را دیوانی برشمردیم که در آن رویدادها و آداب و رسوم ثبت شده است بایسته بود آن را این‌گونه مورد توجّه قرار می‌دادیم، و همچون اسناد تاریخی بدان می‌نگریستیم، ولی چنین به نظر می‌رسد که این دیدگاه در مورد شعر جاهلی در میان راویان و ادیبان حاکم نبوده است. آنچه در میان ایشان و یا در میان بیشترینهٔ آنان رواج داشت این بود که شعر جاهلی را ابزاری برای فراگیری لغت، و یا مایهٔ سرگرمی و خوشگذرانی، و یا مادّه‌ای برای سخنوری می‌دانستند، و توجّه و اهمّیتی را که برای حدیث قائل بودند برای شعر قائل نبودند، و اعتقاد نداشتند آن که به دروغ شعری را روایت کند، در آتش دوزخ جای خواهد گرفت.

البته برخی از ادیبان در مورد شعر همان راهی را رفتند که در مورد حدیث پیش گرفته بودند. این ادیبان، خبر را با ذکر سلسلهٔ راویان روایت می‌کردند و برخی نیز برای روایتِ ادبیات، همانند شیوه‌ای که در روایتِ حدیث وجود داشت، اصطلاحاتی وضع کردند، ولی چنین به نظر می‌رسد که تلاشهای این گروه سرتاسر تلاشهای اوّلیه و ناپخته بوده و هیچ‌گاه به فرجام خود نرسیده است.

همچنین در بیشترینهٔ آنچه که برای ما روایت شده برگزیده‌ها بیشتر مورد توجّه بوده‌اند، و این بیانگر آن است که آنان از نگاه یک ادیب، و نه یک تاریخ‌نگار به این اشعار می‌نگرند. شعری که چندان محکم سروده نشده و واژگان پالوده‌ای ندارد و وزن آن نادرست است، ممکن است بیش از شعری که از هر جهت کامل است تاریخ‌نگار را شگفت‌زده کند، و او در این شعرِ نااستوار چه بسا بیش از شعر باشکوه به زندگی عقلی راه یابد. شاید همین عامل باعث شده است که ما با وجود اعتقاد به قابلیت رشد و پیشرفت شعر، کمتر در میان اشعاری که برای ما روایت می‌شود تلاشهای اوّلیه‌ای را می‌بینیم که شاعران، شعر خود را با آن آغاز کردند و سپس رفته‌رفته آن را بهبود بخشیدند و سرانجام شعرهای باشکوهی که به دست ما رسیده، سرودند. این از آن روست که ادیب این اشعار را اشعار باشکوه و پیشرفته‌ای ندانسته و آنها را به یک سو نهاده، و یا وزنِ آن را ضعیف دانسته و آن را اصلاح نموده است، و این‌گونه شمار زیادی از نشانه‌های تاریخ را از میان برده است.

اگر ما مجموعه‌ای در اختیار داشتیم که گردآوری همهٔ موارد در آن مدّ نظر بود، و نه بهگزینی آنها، مادّهٔ راستینی برای دلالت بر چیزهای زیادی، و از جمله زندگی عقلی، در اختیار می‌داشتیم.
با این حال، آنچه در اختیار داریم ـ گرچه همان‌گونه که پیشتر گفتیم کامل نیست ـ پاره‌ای از مطالب را برای ما آشکار می‌سازد، و در این میان، به جز دیوان شاعران، شناخته‌شده‌ترین مجموعه‌های منسوب به دورهٔ جاهلی که در اختیار داریم، عبارتند از:

۱. المعلّقات السبع، که به احتمال قوی گردآورنده‌اش حمّاد راویة (د: ۱۵۵ هـ.) است.

۲. المفضّلیّات، و گردآورنده‌اش مفضّل ضبّی (د: ۱۶۸ هـ.) است و حدود یکصد و بیست و هشت چکامه را در بر می‌گیرد.

۳. دیوان الحماسة اثر ابوتمّام (۱۸۰ ـ ۲۲۸ هـ.) که در آن چامه‌های کوتاه زیادی از شعر جاهلی گرد آمده است.

۴. الحماسة اثر بحتری (۲۰۶ ـ ۲۸۴ هـ.) که همچون الحماسهٔ ابوتمّام است.

۵. در الأغانی ابوالفرج اصفهانی (۲۸۴ ـ ۳۵۶ هـ.)، و الشعر والشعراء ابن‌قتیبه (۲۱۳ ـ ۲۷۶ هـ.) اشعار و چامه‌های کوتاه زیادی از شاعران جاهلی گرد آمده است.

۶. مختارات ابن‌الشجری اثر هبة‌اللّٰه بن علی معروف به ابن‌الشَّجَری (۴۵۰ ـ ۵۴۲ هـ.).

۷. جمهرة أشعار العرب اثر شخصی به نام ابوزید قرشی (د: ح ۳۰۰ هـ.).

تاریخ کهن‌ترین شعری که از دورۀ جاهلی به دست ما رسیده، از یکصد و پنجاه سال پیش از بعثت فراتر نمی‌رود، و نگاهی کلّی به آن ما را به این نتیجه می‌رساند که این شعر چندان از گونه‌گونی موضوعات و فراوانی مفاهیم و معانی برخوردار نیست. چکامه‌هایی که برای ما روایت شده از موسیقی یکنواختی برخوردار است، و آوازی یکسان دارد، و تشبیه‌ها و استعاره‌های آن در بیشترینۀ چکامه‌ها تکراری است، و نوآوری و گونه‌گونی در آنها کم دیده می‌شود. پس باید بسیاری از آنها را عرضه داریم تا آشکار شود که چه می‌بینیم.

شاعر در خیال خود می‌پندارد همراه با یک یا چند همسفر بر شتری سوار است، و در راه به نشانه‌هایی از دلبرانی بر می‌خورد که از آنجا کوچیده‌اند؛ آنگاه از همسفران خود می‌خواهد که درنگ کنند و همراه آنان بر نشانه‌های بر جای مانده از خانه‌های ایشان بگرید و روزهای خوشی را که در کنار آنان سپری کرده یاد آرد، و دریابد که زندگی پس از ایشان را نمی‌تواند تاب آورد، و سپس دلبر خویش را به اختصار یا به‌تفصیل توصیف کند، و از همۀ اینها درگذرد و به وصف مادینه‌شتر یا اسب دلبرش برسد، و آن مادینه‌شتر و اسب را با بز کوهی و شترمرغ و آهو به سنجش گیرد، و گاه از این صحنه به صحنۀ توصیف شکار و دیدنیها و منزلگاههای آن برجهد، و پس از همۀ اینها به موضوعی بپردازد که به خاطر آن چکامه را سروده است، و در نتیجه دلاوری ممدوح خویش را مدح گوید و رفتار قبیلۀ او را نیک شمارد و نیکوییها و

بخشندگیهای او را وصف کند، و به جایگاهی که مردم قبیله‌اش پیروزمندانه بدان رسیده‌اند، مباهات ورزد، و یا قبیله‌ای را که بر قبیلهٔ ممدوح دشمنی ورزیده به هجو گیرد، و مردم آن قبیله را به خونخواهی وادارد، و یا در سوگ از دست رفته‌ای مرثیه سراید.

اینها تقریباً همهٔ موضوعاتی است که در شعر جاهلی بدان پرداخته شده، و همان‌گونه که می‌بینی موضوعاتی محدود و کوچک‌اند؛ موضوعاتی که سایه‌ای از زندگی صحرانشینان و تصویر راستینی از آن را ارائه می‌دهد.

حقیقت این است که این شاعران در سخنوری و بازی با واژگان تواناترند تا نوآوری و آفرینش معانی فراوان. در شعر این شاعران یک معنی را می‌بینی که چندین شاعر در قالبهای گوناگون همان را مطرح ساخته‌اند و موجب شگفتی خواننده شده‌اند، امّا آفرینش معانی و نوآوری موضوعات از سوی آنان به هیچ رو شگفتی و اعجاب ما را بر نمی‌انگیزد، و این سخنی است که عنترة بن شدّاد (د: ۶۱۵ م.) آن را این‌گونه بیان می‌کند:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَراءُ مِنْ مُـتَرَدَّمِ؟ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ؟[1]

آیا جامهٔ پوسیده‌ای هست که شاعران آن را ترک گفته باشند؟ و آیا تو ای شاعر! پس از آن‌همه سرگشتگی، منزل دلدار را شناختی؟

و زهیر (۵۲۰ـ ۶۰۹ م.) می‌گوید:

مَا أَرَانَـا نَـقُولُ إِلَّا مُـعَارَا أَوْ مُعَاداً مِنْ لَفْظِنَا مَكْرُورَا

۱. شرح دیوان عنترة، ص ۱۴۷.

نمی‌بینم که چیزی جز سخن عاریتی یا سخنی تکراری بگوییم.

البته اینان منصفانه سخن نگفته‌اند؛ چرا که شاعران چیزهای زیادی را واگذاشته‌اند. مردم از گذشته چنین احساسی دارند، و همواره مجال گسترده است، و همچنان خیالِ بارور در حال تولید و بازآفرینی است، و موضوعاتی را پدید می‌آورد که پیشتر نبوده، و معانی و مفاهیمی را خلق می‌کند که کسی آنها را مطرح نکرده است، ولی آنان بر خود سخت گرفتند، و یا به عبارتی دیگر محیط زندگی بر آنان سخت گرفت، و آنان چیزی نداشتند جز آنکه سخن عاریتی یا تکراری بگویند.

شاید در این میان چند بیت پراکنده بیابی که در آن معنای تازه‌ای یافت شود، و یا آشکارا در آن نشانهٔ نوآوری دیده شود، و شاید شاعران انگشت‌شماری را ببینی که دارای جهت‌گیریهای خاصّی باشند و شخصیتی روشن و آشکار داشته باشند و از گفتارشان آهنگ تازه‌ای به گوش برسد، همچنان که این ویژگیها را در زهیر می‌بینیم. وی به مسائل اخلاقی قوم خود توجّه نشان می‌دهد و آنها را صادقانه بیان می‌کند.

همچنین در بیشتر اوقاتی که شعر جاهلی می‌خوانی چنین احساس می‌کنی که شخصیت شاعر با قبیله‌اش در هم آمیخته شده است، آن گونه که می‌پنداری شاعر برای خود وجود ویژه‌ای قائل نبوده است. این مسئله به‌روشنی در معلّقهٔ عمروبن کلثوم (د: ۵۸۴م.) برای تو آشکار می‌شود. شعری که در آن شخصیت شاعر آشکار شود و آنچه را که او در درون خویش احساس می‌کند توصیف کند، و نشان دهد که او وجود مستقلی از قبیله‌اش است، بسیار

اندک است.

هنگامی که یهودیت و نصرانیت در میان تازیان گسترش یافت نغمهٔ دینی جدیدی سر برآورد که در اشعار شاعرانی چون عدیّ بن زید (د: ۵۹۰م.) در حیره و امیّة بن ابی‌الصلت (د: ۸ه‍.) در طائف دیده می‌شود.

خلاصهٔ سخن آنکه شعر جاهلی آن اندازه که برای ما مهارت در تعبیر و بیان و سخنوری به ارمغان می‌آورد، ما را به خیال گسترده و گونه‌گون و فراوانی در توصیف احساسات و عواطف رهنمون نمی‌شود.[۱]

این نمونه‌ای از کتاب فجر الإسلام است ... . احمد امین در کتاب مشترک دیگرش قصّة الأدب فی العالم به هنگام سخن از «ادبیات مصر»، «ادبیات چین»، «ادبیات هند»، «ادبیات کهن ایران» و «ادبیات عبری» نخست چهره‌ای از ادبیاتهای جهانی به نمایش می‌گذارد، ولی از ارتباط میان این ادبیاتها بایکدیگر به هیچ روی سخن نمی‌گوید. البته آن‌گاه که ادبیات یونانی را به تصویر می‌کشد، به پیوندها و تأثیرپذیریها و تأثیرگذاریهای میان این ادبیات و ادبیات رومی اشاره می‌کند، و از پیوند میان این ادبیات با ادبیات سده‌های میانه در انگلستان، فرانسه، اسپانیا، آلمان و ایتالیا سخن می‌گوید، و بدین ترتیب در چارچوب شیوهٔ تاریخی گام بر می‌دارد.

آری، این نمایش و عرضه‌ای شتابان است که همهٔ شرایط این شیوه را در پیوستگی و تطوّر و استدلال در بر ندارد، ولی بر پایهٔ ترتیب کتاب در چارچوب

---

۱. فجر الإسلام، صص ۵۷ـ ۶۰.

شیوهٔ تاریخی می‌گنجد.

در اینجا نمونه‌ای از کتاب قصّة الأدب فی العالم را نه تنها به عنوان نمونه، بلکه از آن رو که دربرگیرندهٔ دیدگاهی است که به ما لغزش در بیان علّت و داوری را به هنگام ارتباط میان پیدایش خلّاقیتهای هنری و حالت میانه نشان می‌دهد، ذکر می‌کنیم تا هر دو غرض با یک مثال دانسته شود:

> بزرگی سروانتس[۱]، نویسندهٔ دُن کیشوت، ما را به لغزش این سخن راهنمایی می‌کند: نابغه در روزگار شکوفایی سر بر می‌آورد. سروانتس همروزگار شکسپیر[۲] بود، و این دو نابغه در یک دوره از دنیا رفته‌اند، امّا سروانتس هنگامی به پختگی رسید که اسپانیا روزگار شکوه و عظمت خود را پشت سر گذاشته بود، و شکسپیر نیز زمانی به کمال و شکوفایی رسید که کشورش در برابر نیروی دریایی اسپانیا (آرمادا) به پیروزی رسیده بود. ناقدان بسیاری با آب و تاب فراوان گفته‌اند که عظمت ادبی در دورهٔ الیزابت (حک۱۵۵۸ ـ ۱۶۰۳ م.) نتیجهٔ عظمت انگلستان در سیاست و بازرگانیِ آن زمان است، و گفته شده است که داستانهای شکسپیر و مارلو[۳]، و ترجمهٔ دو چکامهٔ هومر[۴] از سوی چاپمن[۵]، و دیگر

۱. میگل دو سروانتس Miguel de Cervantes (۱۵۴۷ ـ ۱۶۱۶ م.)، نویسندهٔ نامدار اسپانیایی.

۲. ویلیام شکسپیر William Shekespeare (۱۵۶۴ ـ ۱۶۱۶ م.)، بزرگترین نمایشنامه‌نویس و شاعر درام انگلستان.

۳. کریستوفر مارلو Christopher Marlowe (۱۵۶۴ ـ ۱۵۹۳ م.) شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی، و خالق دکتر فاستوس.

۴. هومر Homerus از شاعران سدهٔ هفتم پیش از میلاد.

۵. جرج چاپمن George Chapman (۱۵۵۹ ـ ۱۶۳۴ م.)، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

آثاری که از نشانه‌های ادب پرشکوه در دورهٔ الیزابت است، همه نتیجهٔ مستقیم پیروزی ناوگان انگلستان بر ناوگان اسپانیا است؛ چرا که این پیروزی افق عقلی را در میان مردم انگلستان گسترش داد و آنان را بیدار کرد تا عظمت و شکوهی را که در آن به سر می‌برند، ببینند، امّا ما می‌گوییم: آیا عهد قدیم هنگامی نوشته شده است که یهود آقای جهان بود؟ و آیا هومر دو حماسهٔ خود را زمانی نوشت که یونان از بیشترین مجد و عظمت برخوردار بود؟ و آیا رابله[1] کتاب گارگانتوا و پانتا گروئل را در دوره‌ای به رشتهٔ تحریر درآورد که فرانسه در جنگهای خود به پیروزی دست یافته بود؟ و دیگر آنکه آیا شکست آرمادا، شکسپیر را در انگلستان و سروانتس را در اسپانیا به وجود آورد؟ اگر شکسپیر زادهٔ پیروزی بزرگ است پس چرا سروانتس در پی شکستی سخت و کوبنده سر برآورد؟ چقدر بیانِ علّت دربارهٔ ژرفایی اندیشه در این میان ما را شگفت‌زده می‌کند! با اینکه ژرفایی اندیشه گاه در پسِ خود چیزی از حقیقت را پنهان نمی‌دارد، و شاید سروانتس هم با نگارش کتابش خواسته است به رویارویی با همین اندیشه‌های ژرف برخیزد!

* * *

استاد عقّاد در مقدّمهٔ کتاب شعراء مصر وبیئاتهم فی الجیل الماضی هنگام بررسی و پژوهش دربارهٔ شاعران، اهتمام خود را به محیط آشکار می‌کند و می‌گوید:

---

۱. فرانسوا رابله Fraçois Rabelais (۱۴۹۴ ـ ۱۵۵۳ م.)، نویسندهٔ نامدار فرانسوی.

اثر محیط بر شاعرانی که پس از دورهٔ اسماعیل پاشا (۱۸۳۰ ـ ۱۸۹۵ م.) و پیش از نسل کنونی سر برآورده‌اند، موضوع این جستارها است:

شناخت محیط در نقد هر شعری و نیز در میان هر امّتی در هر نسلی ضروری است، ولی در مصر به طور خاصّ ضروری‌تر است، و ضروری‌تر از آن در نسل گذشتهٔ این سرزمین است؛ زیرا مصر از آغاز این نسل تا پایان آن محیطهای گوناگونی را در برگرفته است که هیچ چیز جز زبان تازی میان آنها پیوندی از پیوندهای فرهنگی به وجود نمی‌آورد؛ زبانی که هم زبان نویسندگان است و هم زبان شاعران، و آن در این جامعه به دلیل تفاوت سطح آموزش در مناطق و اقوام گوناگون، و نیز به دلیل تفاوت چگونگی آموزش میان دانش‌آموختگان دروس دینی و دانش‌آموختگان دروس جدید، و تفاوت آموزش میان این افراد با کسانی که بهره‌ای از این و بهره‌ای از آن دارند، نه به یک شیوه و نه در یک سطح بوده است.[1]

امّا هنگامی که وی به بررسی و پژوهش دربارهٔ این شاعران می‌پردازد به سوی ارائهٔ تصویری از ویژگیهای احساسی و بیانی و عناصر اصلی سازندهٔ شخصیت آنها کشیده می‌شود، و همهٔ شیوه‌های نقد را به هم در می‌آمیزد تا به گونه‌ای کامل و شتابان چهره‌ای از شاعری را که به بررسی او می‌پردازد، نمایان سازد.

---

۱. شعراء مصر وبیئاتهم فی الجیل الماضی، ص ۳.

نمونهٔ زیر برای ما جنبهٔ شیوهٔ تاریخی را در این کتاب نشان می‌دهد:

نخستین نشانه‌های نوزایی شعری در مصر به هنگام آغاز انقلابی که بعدها به نام انقلاب عرابی شناخته شد، سربرآورد، و پس از رکودی که در واخر خلافت عبّاسی گریبانگیر شعر تازی شد، هیچ نهضت قابل ذکری که پیش از این نوزایی روی داده باشد، سراغ نداریم.

برخی از ادیبان، «ساعاتی» [محمود صفوت بن مصطفی] (۱۸۲۵ـ ۱۸۸۱ م.) را پیشگام این نوزایی و سردمدار ادیبانی که به شیوهٔ سنّتی فعّالیت می‌کردند، به شمار می‌آورند.

ساعاتی در حقیقت همچون برخی از نظم‌پردازانی که چکامه‌هایشان را در جُنگها و دیوانهای موجود می‌خوانیم، خود را در ورطهٔ شعرهای کم‌مایه نیفکنده است، ولی در عین حال نیز بهترین و نیکوترین شعرهای او از مرتبهٔ شاعران همروزگار خود و بلکه شاعران دورهٔ محمّدعلی (۱۷۶۹ـ ۱۸۴۹ م.) و حملهٔ فرانسه فراتر نرفت.

خواننده در میان گفتارها و سروده‌های این شاعران می‌تواند به چکامه‌ها و چامه‌های کوتاه زیادی دست یابد که همانند شعرهای نیکوی ساعاتی، و گاهی هم از همه نظر برتر از آن باشد. امّا ساعاتی به‌حقّ شایستهٔ آن است که او را حلقهٔ پیوند میان شاعران عروضی و شاعران نوپرداز به شمار آوریم. منظورم از شاعران عروضی کسانی است که نظم‌پردازی می‌کنند از آن رو که نظم را واجب و یا حق همهٔ کسانی می‌دانند که عروض و بیان و بدیع و

قواعد بلاغت را فراگرفته باشند. اینان همهٔ این قواعد و آموخته‌های خود را در سروده‌های خویش به کار می‌گیرند و دیوانهای شعرشان بیش از هر چیز به جزوهٔ تمرین در مراکز آموزشی همانند است.

ساعاتی خود چکامهٔ بلندی در مدح پیامبر(ص) سروده و در آن بیش از یکصد و پنجاه گونه از آرایه‌های بدیعی را به کار گرفته است، و در آغاز این چکامه با بهره‌گیری از آنچه که بدان «براعت استهلال» می‌گوید، چنین سروده است:

سَفْحُ الدُّمُوعِ لِذِكْرِ السَّفْحِ وَالعَلَمِ أَبْدَى البَرَاعَةَ فِي اسْتِهْلالِهِ بِدَمِ

ریزش اشک چشم به یاد کوه و کوهپایه با خون، براعت استهلال را آشکار می‌سازد.

او از جناس، توریه، مطابقه، مواربه و دیگر آرایه‌های نظم در روزگار خود بسیار بهره می‌گرفت، ولی در دوره‌ای سر برآورد که اختلاف میان شعر مبتنی بر صنعت ادبی و شعر برخاسته از سرشت و نهاد، و یا اختلاف میان نحویان ـ چنان که او خود نامیده است ـ و شاعران بداهه‌گو آغاز شده بود. وی با پیروی از این نحویان می‌سراید:

فَدَعْنِي مِن قَولِ النُّحَاةِ فَإِنَّهُمْ
تَعَدُّوا «لِصَرْفِ» النُّطْقِ مِن غَيْرِ لازِمِ
إذَا أنَا أحْكَمْتُ المَعَانِيَ «خَفَضْتُهُم»
وَ«أَرْفَعُهَا» قَهْراً بِقُوَّةِ «جازِمِ»

وَمَـا أَنَـا إِلَّا شَـاعِرٌ ذُو طَـبِيعَةٍ
وَلَسْتُ بِسَرّاقٍ كَبَعْضِ الأَعَـاجِمِ

مرا با سخن نحویان واگذار که ایشان در بیهوده گویی از حد در گذشته‌اند.
آن‌گاه که من معانی را استوار سازم آنها را پایین آورم، و چون به اجبار بالا برم به نیرویی قاطع چنین کنم.
من تنها شاعری با سرشتم و همچون برخی غیر عربان دزد چیره‌دست نیستم.

شاعر، همان‌گونه که خوانندگان از لابه لای این توریه‌های فراوان در می‌یابند، یکی از همین گروه نحویان است که جامهٔ آنان را به تن می‌کند و سپس از صفوف ایشان بیرون می‌رود، و در بلندای راه میان آنان و طبقهٔ پس از ایشان می‌ایستد.
جداسازی زمانی میان پیشگامان انقلاب عرابی و کسانی که پس از آنان سر برآوردند، امکان‌پذیر است، ولی این جداسازی اگر با ویژگیهای فنّی که این دو گروه را از هم متمایز کند، همراه نباشد، بی‌معنی خواهد بود.
بنابر این، اگر ما به این ویژگیهای فنّی روی کنیم ویژگی بهتری برای جداسازی این دو گروه از نامیدن گروه نخست به عروضیان و گروه دوم به بداهه‌گویان یا غیر عروضیان نمی‌شناسیم.[1]

در کتاب دیگر عقّاد، ابن‌الرومی حیاته من شعره، گرچه شیوهٔ روانشناختی چیرگی دارد، ولی او همهٔ شیوه‌های نقد را با هم گردآورده، و بهرهٔ شیوهٔ تاریخی

۱. شعراء مصر وبیئاتهم، صص ۷ ـ ۹.

در سخن از این‌گونه مباحث خود را نشان داده است: «روزگار ابن‌رومی یا سدهٔ سوم هجری»، «اوضاع حکومت و سیاست»، «نظام فئودالی»، «اوضاع اجتماعی»، «اوضاع فکری»، «شعر»، «دین و اخلاق»، «اخبار ابن‌رومی»، «زمانه و ابن‌رومی»، و «زندگی ابن‌رومی بر پایهٔ سنجش میان اخبار و شعر او» و ... .

همچنین گرایش تاریخی، در مقدّمات گفتار او دربارهٔ شاعر غزلسرا عمر بن ابی‌ربیعة آشکار می‌شود. او نخست ثابت می‌کند که غزل یکی از نیازهای آن روزگار است، و عمر بن ابی‌ربیعة شاعری است که نمایندگی نه همهٔ زمانه، بلکه نمایندگی محیط رفاه‌زده را بر عهده داشته است، و سپس با بسنده کردن به مثالهایی که بتواند آنی و شتابان مقصودش را برساند، این اوضاع را ریشه‌یابی کرده است.

ابن ابی‌ربیعة دیوان بزرگی دارد که شمار ابیات آن به چندهزار بیت می‌رسد و همهٔ این ابیات جز اندکی غزل است، و غزلیات او گفت و گوهای به نظم کشیده شده و نامه‌هایی است که میان او و زنان زیبارو و سخن‌سنج روزگارش ردّ و بدل شده است.

خواننده از اینکه شاعر در سراسر دیوانش جز به این غرض نپرداخته شگفت‌زده می‌شود، و چنانچه تنها به همین دیوان نظر افکنیم و موضوعات آن را با موضوعات شاعران نامدار در دیوانهایشان بسنجیم، این شگفت‌زدگی معقول به نظر می‌رسد، و به ذهن و خاطر آدمی می‌نشیند، امّا هنگامی که ما از دیوان بیرون آییم و به روزگار سروده شدن این اشعار پای نهیم و به محیطی که شاعر در آن زندگی کرده بنگریم، این شگفت‌زدگی دیری نمی‌پاید که از میان می‌رود، و چه بسا جای خود را به این نکته دهد که

ویژگیهای آن روزگار تنها در دیوان یک نفر و نه در دیوانهای پراکنده‌ای از این دست خود را آشکار ساخته است، و عمربن ابی‌ربیعة در این زمینه شاعری بی‌همتا و یگانه است که پرداختن پیاپی و یا گسستهٔ او به این موضوع آن را نشان می‌دهد، و این در حالی است که شایسته بود وی همتایان بی‌شماری داشته باشد؛ زیرا روزگاری که عمربن ابی‌ربیعة در آن می‌زیست، و محیطی که در آن پرورش یافته بود، از همه نظر روزگار غزل به شمار می‌رفت، و غزل سرگرمی و توجّه نخست و برتر از دیگر سرگرمیها بود، و چه بسا اگر کسی بدان نمی‌پرداخت و در سرودن آن نمی‌کوشید بر او خرده می‌گرفتند، چنان که گویی غزل نیاز جامعه و از آن گریزی نبوده است و تنها خوش آمدن از آن و خوگرفتن با آن کفایت نمی‌کرده است.

هیچ دانشمند و فقیه و امیر و جوانمردی نبوده است که اخبار و سخنان او به ما رسیده باشد ولی بهرهٔ فراوانی از حکایتی پیرامون غزل و یا گوش سپردن به آن نداشته باشد، و به قدری بازار غزل گرم بود که حتّی احکام و محرّمات شرعی نیز از گرمی آن فرو نمی‌کاست....

روزگاری که غزل در میان دانشمندان و امیران و جوانمردانش از چنین جایگاهی برخوردار باشد، ناگزیر سرودن آن و پرداختن به آن نیز به یکی از نیازهای سیری‌ناپذیر آن جامعه تبدیل خواهد شد، و شعرِ یک شاعر در بیان این نیازی که همهٔ دختران و پسران آن جامعه را فراگرفته، و نقل همهٔ مجالس زنانه و مردانه شده

است، اندک به نظر می‌رسد.

مردم آن روزگار به امثال چنین شاعری بیشتر احساس نیاز می‌کردند و می‌گفتند: ما این نیاز را حسّ می‌کنیم و بدان محتاجیم. به همین دلیل هنگامی که عمربن ابی‌ربیعة درگذشت زنان مکّه اندوهگین شدند. یکی از این زنان در شام بود و می‌گریست و می‌گفت: برای درّه‌های پهناور مکّه دیگر کیست که زنانش را مدح گوید و نیکیهایشان را توصیف نماید؟! برخی او را دلداری دادند و گفتند: جوانی از فرزندان عثمان بن عفّان راه عمربن ابی‌ربیعة را پیش گرفته است. آنگاه پاره‌ای از ابیات او را خواندند و آن زن تسلّی پیدا کرد و گفت: این بهترین جایگزین و نیکوترین جانشین است، پس حمد و سپاس خدایی را که برای کنیزان و اهل حرمش چنین جانشین نیکی قرار داد!

این، وضعیت آن روزگار و حال مردان و زنان بزرگ آن، و دیدگاه آنان دربارهٔ غزل و مطالبی است که پیرامون آن گفته می‌شد. پس چندان شگفت نیست که این گفتارها دیوان بزرگ یا کوچک یک شاعر را به طور کامل فراگیرد؛ شگفت آن است که ابن ابی‌ربیعة و دیوان او در آن روزگار تنها به این موضوع پرداخته باشد، و او را همتایان فراوان، و هر یک از آنان را دیوانی همچون دیوان او نباشد.

در واقع، چنین یگانگی و انفرادی هنگامی شگفت‌انگیز خواهد بود که ما به طور کامل به حقیقت بازنگردیم و به سراسر آن روزگار نگاهی اجمالی نیفکنیم.

ابن ابی‌ربیعة شاعر غزل در سرتاسر آن روزگار نبود، او در حقیقت شاعر طبقهٔ رفاه‌زده‌ای از مردان و زنان آن روزگار، و نه شاعر طبقات دیگر جامعه بود، و شمار افراد این طبقه از دهها نفر فراتر نمی‌رفت، و شاعرانی همچون حارث‌بن خالد (د: ۸۰هـ.)، و یا عرجیّ (د: ۱۲۰ هـ.)، فرزند عثمان‌بن عفّان که با عمربن ابی‌ربیعة از نظر جاه و منزلت هم‌رتبه بودند، به کاری دیگر جز غزل و همنشینی با زیبارویان نیز اشتغال داشتند: حارث والی مکّه بود، و عرجی شاهد رویدادها در سرزمین روم، و با این حال از نظر استعداد شعری و طبیعت غزلسرایی به پای عمربن ابی‌ربیعة نمی‌رسیدند، و از آنجا که در دیوان بزرگی که ابن ابی‌ربیعة آن را گرد آورده سراسر تعبیر از این طبقه است، پس دیوان او سخن منظومی دربارهٔ این طبقه به شمار می‌رود.[1]

* * *

مثالهایی که ذکر شد برای نشان دادن گامهایی که «شیوهٔ تاریخی» در دورهٔ معاصر برداشته است، کفایت می‌کند؛ زیرا ما از ذکر این مثالها، به دنبال بیان منظور خود بودیم و در صدد استقرا که پرداختن به آن جز در کتابی خاصّ امکان‌پذیر نمی‌بود، برنیامده‌ایم.

از این مثالها و نمونه‌ها آشکار می‌شود که این شیوه در سدهٔ چهارم نسبت به گذشته رشد و پیشرفت محسوسی داشته است، ولی از آن روز تا به امروز

---

۱. شاعر الغزل، عمر بن ابی‌ربیعة در المجموعة الکاملة لمؤلّفات الأستاذ عبّاس محمود العقّاد، ج ۱۶ (تراجم وسیر ۲)، صص ۱۷۶ ـ ۱۸۲، با تصرّف.

همچنان در مراحل آغازین رشد باقی مانده است. گامهای مقدّماتی نخستین که عبارتند از: فراهم‌آوری متون و تدوین آنها، گردآوری اسناد تاریخی، و دسته‌بندی آنها، و پژوهشهای زبانی، ادبی، و اجتماعی کامل دربارهٔ دوره‌ها و شخصیتهایی که می‌خواهیم پیرامون آنها تحقیق کنیم، هر یک به تنهایی به تلاش و کوششی سخت نیازمند است، و یکایک نویسندگان را به سختی و زحمت می‌اندازد، و اختصاص به کسانی ندارد که به نیکی آن را دنبال می‌کنند تا موادّ خام پژوهش برای ناقدان فراهم آورند.

در این میان، یک نمونه که بر پایهٔ شیوه و روشی درست به انجام رسیده، قابل ذکر است، و آن «کتابخانهٔ معرّی» است که از سوی وزارت آموزش و پرورش در حال انتشار است. در این اثر، تدوین دیدگاه همهٔ پیشینیان دربارهٔ ابوالعلاء معرّی آغاز شده و از نو شروح سقط الزند فراهم آمده و امید می‌رود با انتشار دیگر آثاری که به معرّی مربوط می‌شود، ادامه یابد.[1]

اگر ما از هر شاعر و نویسنده‌ای کتابخانه‌ای از این نوع می‌داشتیم، و دربارهٔ همهٔ دوره‌ها چنین پرونده‌ای تشکیل می‌دادیم، به بهترین صورت مادّهٔ خام شیوهٔ تاریخی را فراهم کرده بودیم، و پیش از این اقدام، همهٔ کارها، اقدامات فردیِ قابل تقدیری است که در این راستا صورت می‌گیرد، و خداوند هیچ کس را جز به اندازهٔ توانش تکلیف نمی‌کند.

۱. شوربختانه کارها و اقدامات این کمیته عملاً متوقّف شده است (س).

شیوهٔ روانشناختی

عنصر روانی در کار ادبی آشکار و با اصالت است، و اگر ما به تعریفی بازگردیم که در آغاز برای کار ادبی ارائه کردیم، در می‌یابیم که عنصر روانی در هر گامی از گامهای آن آشکار و هویدا است. این تعریف چنین بود: «بیان تجربه‌ای احساسی در قالبی الهام‌آمیز». واژگان «تجربهٔ احساسی» در این تعریف از اصالت عنصر روانی در مرحلهٔ اثرپذیری که به تعبیر فرا می‌خواند، سخن می‌گوید، و واژگان «قالبی الهام‌آمیز» نیز از اصالت این عنصر در مرحلهٔ اثرگذاری که الهام‌بخشِ تعبیر است، حکایت دارد.

حال اگر ما از دلالت عنوان و تعریف پا را فراتر نهیم و به درون کار ادبی راه یابیم، آشکارا در همهٔ مراحل آن عنصر روانی را لمس خواهیم کرد. کار ادبی پاسخی است مشخّص به عوامل تأثیرگذار ویژه، و آن با این ویژگی کاری است که از مجموعه‌ای از نیروهای نفسانی و روانی سر می‌زند، و فعّالیتی است که بیانگر زندگی روانی آدمی است. این از جنبهٔ خاستگاه، و امّا از جنبهٔ وظیفه کار ادبی عامل تأثیرگذاری است که به پاسخی مشخّص در نفوس دیگران نیاز دارد. این پاسخ آمیزه‌ای است از الهام‌بخشی کار فنّی و طبیعت کسی که بدان از جنبهٔ

دیگر پاسخ می‌گوید.

اگر «شیوهٔ فنّی» بتواند برای ما ارزشهای فنّی، احساسی و بیانی نهفته در کار ادبی را توجیه و تفسیر کند، به گونه‌ای که ما به داوری فنّی دربارهٔ کار ادبی دست یابیم و بتوانیم ویژگیهای احساسی و بیانی را برای دارنده‌اش در تصوّر آوریم و به تصویر کشیم، در بخشی از این تصویر و آن تفسیر «نکته‌سنجی روانی» دخالت دارد، و این از «روانشناسی» بسیار فراگیرتر است. ویژگیهای احساسی به معنای فراگیر آن مسئله‌ای روانی است و نکته‌سنجی و تصوّر آن نیز مسئله‌ای روانی است.

نکته‌سنجی روانی در نقد به مرحلهٔ بهرهٔ ضمنی‌اش در «شیوهٔ فنّی» محدود نمی‌شود، بلکه در پسِ این مرحله نیز از گسترهٔ خاصّی برخوردار است که گاه به گونه‌ای یگانه به این نوع نکته‌سنجی اختصاص می‌یابد.

«شیوهٔ روانشناختی» شیوه‌ای است که به پرسشهایی از نوع پرسشهای زیر پاسخ می‌دهد یا دست کم درصدد پاسخگویی به آنها بر می‌آید:

۱. فرآیند آفرینش ادبی چگونه شکل می‌گیرد، و از جنبهٔ روانی، طبیعت این فرآیند چیست؟ عناصر احساسی و غیر احساسی که در این فرآیند نقش دارند، کدام‌اند، و چگونه در کنار هم می‌نشینند و با هم سازگار می‌شوند؟

از میان این عناصر کدام‌یک درونی و نهفته در روان آدمی است، و کدام‌یک در خارج از وجود او شکل می‌گیرد؟

رابطهٔ روانیِ میان این تجربهٔ احساسی و صورت لفظی چیست، و چگونه توان احساسی در تعبیر از آن به پایان خویش می‌رسد؟

انگیزه‌های داخلی و خارجی فرآیند آفرینش ادبی چیست، و ... ؟

۲. دلالت کار ادبی بر ویژگیهای روانی صاحب اثر چیست، و چگونه به این

دلالت توجّه می‌کنیم و درباره‌اش سخن می‌گوییم؟ و ...؟

۳. دیگران چگونه از کار ادبی به هنگام آگاهی از آن تأثیر می‌پذیرند؟ میان صورت لفظی‌ای که در آن اثر آشکار می‌شود با تجربه‌های احساسی دیگران، و ویژگیهای غیر احساسی آنان چه رابطه‌ای وجود دارد؟ چند درصد از این تأثیر برخاسته از خود کار ادبی است، و چند درصد برخاسته از دیگران و استعدادهایشان است؟

این سه دسته پرسش از پرسشهایی است که «شیوهٔ روانشناختی» بدان می‌پردازد و می‌کوشد به آنها پاسخ گوید، ولی تا این لحظه نتوانسته است پاسخی قطعی برای آنها ارائه کند، و هرگاه درصدد ارائهٔ چنین پاسخی بر می‌آید با بسیاری از دشواریها و بیراهه‌رویها در تأویلها و ریشه‌یابیها روبرو می‌شود. این مسئله به باور ما، ریشه در اعتماد به «روانشناسی» دارد که قلمرو آن طبعاً کوچک‌تر از «روان» است، و البته دانشی است که در سنجش با دیگر دانشهای طبیعی و زیست‌شناختی نوپا به شمار می‌رود. افزون بر اینکه دستاوردهای این دانشها کمتر دستخوش دگرگونی می‌شود، و «روانشناسی» از آنجا که با روان آدمی سر و کار دارد دستاوردها و نتایج آن از نوع دستاوردها و نتایج دانشهایی نیست که با موادّ جامد و یا موجودات زنده سر و کار دارند، و دانشی که مادّهٔ آن روان آدمی است، بیشتر در پی توضیح و تشریح است و بیشتر به روشنگری می‌پردازد تا صدور احکام قطعی و تغییرناپذیر.

البته ممکن است پیروان نوگرای «شیوهٔ روانشناختی» در نقد، این سخن را نپذیرند و اعتماد بسیار بیشتری به روانشناسی داشته باشند، به گونه‌ای که در همین مرحلهٔ کنونی که فاصلهٔ زیادی تا کمال‌یافتگی دارد، آن را راه حلّ قطعی و تشریح تغییرناپذیر مسائل روانی بدانند. این در حالی است که شمار زیادی از

پیروان مکتب روانکاوی ـ واپسین عرصه‌های روانشناسی نوین ـ نسبت به این افراد محتاط‌ترند، برای مثال فروید[۱] در بیان صریحی می‌گوید: ما نمی‌توانیم از طریق روانکاوی به طبیعت تولید هنری پی ببریم. او می‌افزاید: اظهار نظر من دربارهٔ لئوناردو داوینچی[۲] تنها نشان دادن او از جنبهٔ بیماری‌شناسی است، و هدف من توضیح جنبه‌های نبوغ در این مرد بزرگ نیست.[۳]

فروید در برخی نوشته‌هایش ساز و کارهایی را بیان کرده است که در فرآیند آفرینش هنری نقش دارند. وی می‌گوید: ویژگیهای اصلی این ساز و کارها در بسیاری از افراد با آن ساز و کاری که در پسِ عملیات ذهنی است و همچون رؤیاها و رویدادهای ناگوار و بیماریهای روانی[۴] در ظاهر ناهمگون به نظر می‌رسد، مشترک است. این از آن روست که ناخودآگاه آدمی پایه و اساسی است که هم این پدیده‌ها و هم آفرینش هنری بر آن استوار است، و تنها در هر یک از آنها به شیوهٔ خاصّی عمل می‌کند، و همان منبع انرژی را در اینجا به کار می‌گیرد و بدان شکل می‌دهد، و در نهایت در همهٔ این پدیده‌ها به شیوه‌ای متناسب حضور می‌یابد.[۵]

تا اینجا فروید میانه‌رو و منطقی است؛ زیرا همچنان در مرزهایی ایستاده

---

۱. زیگموند فروید (۱۸۵۶ ـ ۱۹۳۹ م.)، روانشناس اتریشی.

۲. لئوناردو داوینچی Leonardo da Vinci (۱۴۵۲ ـ ۱۵۱۹ م.)، نقّاش، ریاضی‌دان، موسیقی‌دان، پیکرتراش و نویسندهٔ نامی ایتالیایی.

۳. بنگرید به مقالهٔ «التحلیل النفسی والفنّان» به قلم مصطفی اسماعیل سویف، مجلّهٔ علم النفس، بخش ۱، ج ۲، ص ۲۸۲ (س).

۴. آن دسته از بیماریهای روانی که از اختلال درکارکرد اعصاب سرچشمه می‌گیرد، بی‌آنکه در خود اعصاب بیماریِ خاصّی پدیدار شود (س).

۵. همان (س).

است که به محدودیت گستره‌ای که در آن فعّالیت می‌کند اعتراف دارد، و پژوهشهای او صرفاً نوری است که به جایهایی تابیده است که دیگر دانشمندان آنجا را در تاریکی ترک کرده‌اند.[1]

* * *

در اینجا شایسته است چکیده‌ای از شیوهٔ پژوهشی فروید را دربارهٔ لئوناردو داوینچی و اصول این شیوه بیان کنیم:

فروید به اندیشه‌های بنیادینی که همهٔ دیدگاههای روانشناختیِ خود را بر آن استوار ساخته پناه می‌برد. این دیدگاهها عبارتند از: سرکوب، تمایل جنسی، و مرحلهٔ کودکی. کودکان تقریباً در پایان سیزده‌سالگی مرحله‌ای از زندگی را آغاز می‌کنند که ما آن راکنجکاوی جنسی کودکانه می‌نامیم. این رویکرد با به دنیا آمدن برادر کوچکشان و یا ترس از آن پدید می‌آید و دیری نمی‌پاید که کودکان از جایگاه بلندی که نزد مادر داشتند و همواره مورد توجّه او بودند فرو می‌افتند. در این هنگام به اندیشیدن دربارهٔ چگونگی به دنیا آمدن کودکان روی می‌آورند، و وظیفهٔ پدر را در این میان درک نمی‌کنند، ولی نظریه‌های خاصّ خود را در این باره می‌پرورانند. آنها گرچه یقین دارند که کودک در رحم مادر است، ولی می‌پندارند که او مثلاً از طریق روده‌ها به وجود می‌آید ... افزون بر این، می‌کوشند تا از بزرگترها نیز کمک بگیرند، و از آنجا که در واقع خواهان رسیدن به پاسخ یک پرسش اساسی، امّا نهفته و ناپرسیدنی هستند، آنها را با پرسشهای پی در پی خود روبرو می‌سازند. در این میان چه بسا بزرگترها به ارائهٔ پاسخهای افسانه‌ای روی آورند، ولی کودکان احساس می‌کنند این پاسخها با حقیقت ناسازگار است و از این رو آنها را نمی‌پذیرند، و بزرگترها را برای

---

۱. «التحلیل النفسی والفنّان» (س).

این پاسخهای گمراه کننده نمی‌بخشند. کودکان در این هنگام با ارائهٔ نظریه‌های خاصّ خود بر آن می‌شوند حسّ کنجکاوی خود را فرونشانند، و در اینجا ما باید شرایط پیرامونی کودک را در محاسبات خود در نظر بگیریم. از جملهٔ این شرایط مثلاً شرایطی است که در زندگی لئوناردو داوینچی به چشم می‌خورد. او فرزند نامشروعی بود که سالهای نخست کودکی را با مادر و بدون پدر سپری کرده است. کودک در چنین شرایطی ممکن است با مشکلاتی روبرو شود که کودکان دیگری که در شرایط عادی زندگی می‌کنند با آنها روبرو نشوند. کودکی که با یک مشکل بیش از مشکلات دیگر کودکان روبرو است همواره به آن مشکل در عمق وجود خود می‌اندیشد، و پس از آن چندان شگفت نیست که وی دربارهٔ آغاز زندگی کنجکاو شود. از همین روست که لئوناردو در کنار کارهای هنری خود، پژوهشهای نظری ژرفی را نیز به انجام رساند. وی در واپسین سالهای عمر خود از آفرینش هنری دست کشید و به پژوهش و نوآوری در عرصهٔ دانش روی آورد.[1]

نویسنده تا اینجا کوشیده است نبوغ و خلّاقیت داوینچی را ریشه‌یابی کند، ولی آیا این ریشه‌یابی قطعی و تغییرناپذیر است؟ هزاران نفر در محیطی همچون محیط لئوناردو داوینچی زندگی می‌کنند، ولی از میان آنان هنرمندانی بزرگ و پژوهشگرانی کارکشته سر برنمی‌آورد. آری، او خواسته است در ریشه‌یابی شیوهٔ این هنرمند آن را با حالت خاصّی از حالتهای سرکوب منطبق سازد؛ حالتی که در آن سرکوب جنسی نمی‌تواند بخش مهمّی از انگیزهٔ لذّت جنسی را به ناخودآگاه هدایت کند، و در نتیجه «لیبیدو» (شهوت) از همان آغاز به رقابت می‌پردازد، و خود به دوست داشتنِ کسبِ آگاهی و فرونشاندن حسّ

---

۱. «التحلیل النفسی والفنّان» (س).

کنجکاوی تبدیل می‌شود، و به‌انگیزه‌های کنجکاوی که پیشتر از آن سخن گفتیم افزوده می‌شود. این کنجکاوی همان‌گونه که گفتیم به آگاهی از برخی مسائل جنسی می‌انجامد و تا حدودی جایگزین فعّالیت جنسی می‌شود.[1]

البته این نیز نبوغ و خلّاقیت هنرمند را توجیه نمی‌کند، و اینکه سرکوب به رقابت روی می‌آورد، پرسشی است که فروید به آن پاسخ روشنی نمی‌دهد. تنها چیزی که می‌گوید این است که نبوغ و خلّاقیت هنری و استعدادِ تولید، ارتباط تنگاتنگی با رقابت دارد، و ما نمی‌توانیم در روانکاوی بر استعداد رقابت استدلال کنیم.[2]

وی نظریهٔ خود را بر کارهای لئوناردو داوینچی به صورت زیر منطبق می‌سازد:

در مورد لئوناردو احتمال سوم، یعنی رقابت، تحقّق یافته است. او توانست با بخش مهمّی از لیبیدو که او را به کنجکاوی وا می‌داشت، به رقابت برخیزد، و از این چند نتیجه به دست می‌آید که مهمّترین آنها این است که لئوناردو تا حدود زیادی از زندگی جنسی دست کشیده بود. دشوار است ما بتوانیم نام زنی را بیابیم که لئوناردو او را دوست می‌داشت، و این موجب شده بود که او به همجنس‌گرایی تمایل پیدا کند. این مسئله در علاقهٔ شدید او به جمع کردن شماری از جوانان به گِرد خود که زیبارویی آنها بیش از استعداد شاگردیشان مورد توجّه بود، خود را آشکار می‌سازد. وی می‌کوشید از میان این جوانان زیبارو برای خود شاگردانی برگزیند، ولی هیچ‌یک از آنان هنرمند خلّاقی نشد.

نتیجهٔ دیگر اینکه لئوناردو از پنهان ساختن جنبه‌های سرکوب‌شدهٔ وجود خود ناتوان بود، و این جنبه‌ها در آثار هنری وی خود را نشان داد. این از آن

---

۱. «التحلیل النفسی والفنّان» (س).　　۲. همان (س).

روست که فروید می‌خواهد چنین نشان دهد که آثار هنرمند روزنه‌ای نیز به تمایل جنسی او می‌گشاید، و تمایل جنسی در لئوناردو با توجّه به شرایط دوران کودکی او با مادرش پیوند خورده است، و این عامل ناکامی او در برقراری روابط عاشقانه در دوران جوانی به شمار می‌رفت؛ زیرا شرط نخستِ شکل‌گیری چنین ارتباطی به شکل درست، این است که شخص از تصویر مادر خود رهایی یابد، و این تا حدود زیادی به میزان ارتباط او در دوران کودکی بستگی دارد. فروید بر این باور است که لئوناردو چه بسا توانست از طریق فعّالیت هنری برنگون‌بختی خویش در زندگی عاشقانه چیرگی یابد، و از همین رو در چنین یگانگیِ شگفت‌انگیز طبیعت مردانه و زنانه، کودکی را که به مادر خود عشق می‌ورزد، به گونه‌ای دقیق و کامل، به تصویر می‌کشد و این چیزی است که از نقّاشی «یوحنّای تعمیددهنده» نیز آشکار می‌شود.

این‌گونه شرح و تفسیر آثار لئوناردو همچون تفسیری است که برای نبوغ و خلّاقیت او بیان شد. ما می‌توانیم با بهره‌گیری از این تفسیر، محدودهٔ بحث خود را گسترش دهیم، و از زندگی این هنرمند و کارهای او پرده برداریم، ولی نمی‌توانیم آن را اصلی مسلّم و حقیقتی تغییرناپذیر به شمار آوریم؛ زیرا در این میان شکافهای بسیاری وجود دارد که هیچ تفسیر و توجیهی برای آن نیست، و این طبیعی است؛ چرا که این مسئله اساساً تا به امروز از دایرهٔ فرضیه‌های علمی بیرون نیامده است و استادان مکتب روانکاوی خود پیرامون آن اختلاف نظر دارند. آدلر[1]، شاگرد فروید، بر این باور است که عقدهٔ غریزهٔ جنسی و دیگر عقده‌های مرتبط با آن نمی‌تواند مسئلهٔ نبوغ و خلّاقیت را حلّ کند، و از این رو در مورد شخصیتی همچون لئوناردو گاه به تفسیر دیگری روی می‌آورد که همان

---

۱. آلفرد آدلر Alfred Adler (۱۸۷۰ ـ ۱۹۳۷ م.)، روانشناس اتریشی.

«جبران کمبودها» است. همچنان که یونگ[1]، شاگرد دیگر فروید، نیز با این دیدگاه که هنرمند را بیمار بپنداریم و ریشهٔ نبوغ و خلّاقیت او را در بیماری بدانیم، مخالف است. وی به «آفرینش هنری» در پی فرآیند کشف ناهوشمند گرایش دارد و می‌گوید در این فرآیند انسان از طریق ناخودآگاه با برخی از اجزای تشکیل دهندهٔ «ناخودآگاه جمعی» که ژرفتر از «ناخودآگاه فردی» است، پیوند می‌یابد و از این راه گرایشهای پیچیدهٔ نوع انسان ـ و نه گرایشهای فردی خود او در محدوده‌ای معیّن ـ را بیان می‌کند. او این کار را از طریق «حدس»، یعنی ادراک فرآیندهای ناخودآگاه از سوی ذهن به انجام می‌رساند، و این در هنرمند به وظیفه‌ای ویژه تبدیل می‌شود، و از طریق این وظیفه به واسطهٔ رمزهای ناخودآگاهی که از میان دنیای درونی خود دریافت می‌کند، با جهان هماهنگ می‌شود. این مسئله گاه به زبان حقیقت تمام می‌شود. برای مثال نیچه[2] نیازِ زمانهٔ خویش را از طریق «ناخوآگاه جمعی» درک کرد، و ادراک گونه‌ای از پاسخگویی است و پاسخگویی گامی در راستای هماهنگی است، و از همین رو در چنین گفت زرتشت اعلام کرد که خدا مرده است؛ یعنی فروپاشی رمز قدیم و نیاز به مصلح جدید، و شوپنهاور[3] نیز که جهان را انکار می‌کرد، با او هم‌عقیده است.[4]

در این میان یونگ چنین می‌گوید که این ویژگی تنها به هنرمند محدود نمی‌شود، پیامبران، حکیمان، و رهبران جامعه نیز این جنبهٔ تاریک و ژرف از

---

۱. کارل گوستاو یونگ Carl Gustav Jung (۱۸۷۵ ـ ۱۹۶۱ م.)، روانشناس سوییسی.

۲. فردریک ویلهلم نیچه Friedrich Wilhelm Nietzsche (۱۸۴۴ ـ ۱۹۰۰ م.)، فیلسوف آلمانی.

۳. آرتور شوپنهاور Arthur Schopenhauer (۱۷۸۸ ـ ۱۸۶۰ م.)، فیلسوف بدبین آلمانی.

۴. «التحلیل النفسی والفنّان» (س).

ناخودآگاه جمعی را می‌بینند و آن را از راه عوالم باطنی خود درک می‌کنند، و در اینجا ما بار دیگر با فرضیه‌ای عام روبرو می‌شویم که کارهای دیگری را به جز آفرینش هنری در بر می‌گیرد.

افزون بر اینکه این تفسیر ممکن است از تفسیر فروید و شاگردان مکتب او نیز پذیرفتنی‌تر باشد؛ زیرا آفرینش هنری را به دایرهٔ بیماری محدود نمی‌کند، و آن را تنها تلاشی برای سازگاری میان تمایل به محرّمات و احساس گناه به شمار نمی‌آورد ـ مانند تمایل کامجویانهٔ سوفوکل[1] به مادرش در اُدیپ، و تمایل شکسپیر به قتل عمو در هملت که بیانگر تمایل سرکوب‌شدهٔ او به قتل پدر است ـ بلکه میان آن و دیگر کارهایی که منشأ آنها الهام‌گونه است پیوند برقرار می‌سازد، و در این میان اشکالی ندارد که الهام هنری را در چنین قالب علمی‌ای که یونگ آن را عرضه می‌دارد، تصوّر کنیم، و آن پاسخگویی ناآگاهانه به نیازها و گرایشهای انسان از طریق ناخودآگاه فردی است.

گذشته از اینها بی‌فایده نخواهد بود اگر این نکته را نیز یادآوری کنیم که در آغاز روانکاوان بر آن نبودند که برای نقد ادبی «شیوهٔ روانشناختی» را به وجود آورند، بلکه آنها کار هنری را گونه‌ای از گونه‌های حکایت از نفس آدمی می‌دانستند و بر این پایه آن را مورد بررسی قرار دادند تا در شکل دادن به مکتبهای روانشناختی خود دچار لغزش نشوند. در این میان، این گروهی از ناقدان ادب بودند که می‌خواستند چنین شیوه‌ای پا گیرد و از آنچه که پژوهشهای هنری ـ به ویژه در عرصهٔ روانکاوی ـ آشکار می‌سازد، بهره گیرند، و بر همین اساس به پیروی از فروید در پژوهش پیرامون لئوناردو داوینچی و نیز

---

۱. سوفوکل / سوفوکلس Sophocle / Sophokles (۴۹۵ ـ ۴۰۵ پ. م.)، شاعر تراژدی یونانی.

به پیروی ازیونگ در بررسی نمایشنامهٔ فاوست اثر گوته[۱]، و به پیروی از ارنست جونز[۲] در بررسی هملت اثر شکسپیر روی آوردند.

در اینجا باید از هربرت رید[۳] نیز نام برد که دربارهٔ «وردزورث»، «شلی»[۴]، «امیلی برونته»[۵]، «شارلوت برونته»[۶] و دیگران پژوهشهایی انجام داده است. او در پژوهش خود معضلات مهمّ ادبی را بر می‌شمارد، و برای درک و تفسیر آنها از روانشناسی یاری می‌جوید. در این میان پدیده‌ای وجود دارد که به دوره‌های گسستهٔ زندگی نوابغ معروف است: چرا بیشتر اوقات شاعری در دوران بلوغ و سالهای نخست جوانی بیشتر می‌درخشد و سپس این درخشش رو به کاستی و خاموشی می‌نهد؟ چرا الهام در چند نوبت و بیشتر در چند دوره خود را نشان می‌دهد؟ چرا میلتون[۷] برای مدّت بیست و پنج سال از سرودن شعر دست کشید؟ چرا گری[۸] تنها یک چکامهٔ زیبا و دلپذیر آفرید، و چرا ذوق شاعری در وردزورث برای مدّت ده سال پویا و جاری بود، ولی پس از آن به فقر نسبی گرایید؟[۹]

---

۱. یوهان ولفگانگ گوته Johann Wolfgang Goethe (۱۷۴۹ ـ ۱۸۳۲ م.)، نویسنده و شاعر نامدار آلمانی.

۲. ارنست جونز Ernest Jones (۱۸۷۹ ـ ۱۹۵۸ م.)، روانشناس انگلیسی.

۳. هربرت رید Herbert Read (۱۸۹۳ ـ ۱۹۶۸ م.)، شاعر و منتقد انگلیسی.

۴. پرسی بیسش شلی Percy Bysshe Shelly (۱۷۹۲ ـ ۱۸۲۲ م.)، شاعر غزلسرای انگلیسی.

۵. امیلی برونته Emily Boronte (۱۸۱۸ ـ ۱۸۴۸ م.)، رمان‌نویس انگلیسی.

۶. شارلوت برونته Charlotte Boronte (۱۸۱۶ ـ ۱۸۵۵ م.)، رمان‌نویس انگلیسی.

۷. جان میلتون John Milton (۱۶۰۸ ـ ۱۶۷۴ م.)، شاعر انگلیسی.

۸. توماس گری Thomas Gerey (۱۷۱۶ ـ ۱۷۷۱ م.)، شاعر انگلیسی.

۹. در این باره بنگرید به پژوهشی از دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه اسکندریه با عنوان بعض التیّارات الّتی أثرت فی دراسة الأدب، نگارش دکتر محمّد خلف اللّه، ج ۱، ۱۹۴۳ (س).

رید در تحلیل زندگی خواهران نویسنده شارلوت و امیلی برونته به بحث پیرامون عامل وراثت در این دو خواهر می‌پردازد و از شرایط و ویژگیهای افراد خانوادهٔ آنها و ضعف و کم‌توانی آنها سخن می‌گوید و می‌افزاید: مادر آنها در جوانی از دنیا رفت و این رویداد تأثیر زیادی بر زندگی آنها بر جای نهاد. در آن هنگام امیلی و شارلوت کودکانی سه و پنج ساله بودند. از یک سو اندوه از دست دادن مادر و از سوی دیگر وابستگی به پدر، ذهن و اندیشهٔ آنان را به خود مشغول می‌داشت و بر سرچشمه‌های نویسندگی ایشان تأثیر می‌نهاد. امیلی نمونهٔ پدیده‌ای معروف در روانشناسی به نام پدیدهٔ تشبّه به مردان یا مردگرایی بود، به گونه‌ای که روستاییان بیشتر می‌پنداشتند که او پسر است، نه دختر. رفتار امیلی همراه با قدرت و قاطعیت بود، و بَرخی او را نیرومندتر از یک مرد و ساده‌تر از یک کودک می‌انگاشتند، ولی او در عین حال به گونه‌ای باوقار و سنگین بود که یونگ گاهی او را درون‌گرا می‌نامید، و او همهٔ این ویژگیها را از تعابیر امیلی در کتاب بلندیهای بادگیر، کتابی که در آن قدرت و شیرینی با هم گرد آمده، دریافت کرده است.

افزون بر این، ریچاردز[1] پژوهشگر انگلیسی دانشگاه کیمبریج نیز تنها به پژوهش نظری بسنده نکرده، و کوشیده است دربارهٔ تأثیر کار ادبی بر مخاطبانش به پژوهشی عملی بپردازد. روش او این‌گونه بود که در سخنرانیهای خود شعری از شاعران گوناگون را که از آوازه و جایگاه متفاوتی برخوردار بودند، برمی‌گزید و نسخه‌هایی از آن را بی‌آنکه نام شاعر را فاش کند، میان حاضران پخش می‌کرد و از آنان می‌خواست نظر خود را دربارهٔ آن شعر در آن برگه بنگارند، ولی نام خود را ذکر نکنند تا بتوانند بی‌پرده و صریح دیدگاه خود

۱. آی. ای. ریچاردز I. A. Richards (د: ۱۸۹۳ م.).

را بیان کنند. این نظرات پس از یک هفته جمع‌آوری می‌شد و او در هفتهٔ بعد موضوع سخنرانی خود را از یک سو همین شعرها و از سوی دیگر دیدگاهها و یادداشتهایی قرار می‌داد که او آنها را دسته‌بندی و تنظیم کرده بود. بیشتر کسانی که در این جلسات حاضر می‌شدند قصد داشتند مدرک افتخاری زبان انگلیسی دریافت کنند. شمار زیادی نیز دانشجویان دیگر رشته‌ها بودند، و افزون بر اینها برخی از فارغ‌التحصیلان دانشگاهها و برخی از افراد غیر دانشگاهی نیز در این جلسات شرکت می‌کردند.

ریچاردز این پژوهش را با تمام جوانب آن در کتاب نقد علمی خود منتشر کرده است. او در این کتاب می‌نویسد:

> ابزاری که برای این پژوهش از آن بی‌نیاز نیستیم روانشناسی است. من بسیار علاقه‌مندم با اعتراضی که برخی از روانشناسان به من دارند، روبرو شوم. آنها به من می‌گویند: اسناد و مدارکی که گرد آوردی دلیل کافی برای انگیزه‌هایی نیست که پاسخ‌دهندگان در نوشته‌هایشان ارائه کرده‌اند، و از این رو این پژوهش سطحی است، امّا من می‌گویم: اصل هر پژوهشی باید سطحی باشد، و اگر به دنبال چیزی باشی رسیدن به آن آسان است، و این یکی از دشواریهای روانشناسی است. اگر من می‌خواستم از ژرفای ناخودآگاه از طریق این افراد آگاهی یابم، به گونه‌ای که انگیزه‌های حقیقی دوست داشتن یا نداشتن این اشعار از سوی آنان را دریابم برای این هدف شاخه‌ای از روانکاوی ابداع می‌کردم ... شعر راهی است برای آگاهی دادن. اینکه شعر چه پیامی دارد و چگونه آن پیام را می‌رساند و ارزش آن پیام چقدر است، اینها موضوع نقد

ادبی است.[1]

به باور ما، روش استاد ریچاردز بیش از آنکه ما را به نتایج مشخّصی برساند به نکات توصیفی می‌رساند؛ چرا که توضیح این روش از سوی او موجب اعتماد به نفس می‌شود و این توضیح هوشمندانه است و در آن وظیفهٔ ادبیات و گسترهٔ نقد ادبی مورد توجّه قرار گرفته است، و در عین حال تفاوت کافی میان آن و شیوهٔ روانکاوی آشکار است.

* * *

به طور کلّی روانشناسی در اروپا و مصر پیروان پرشور و حرارتی دارد که با این میانه‌روی سازگار نیست، امّا ما بسیار علاقه‌مندیم تا از به‌کارگیری این دانش در «شیوهٔ روانشناختی» پرهیز کنیم و آن را از محدودهٔ اطمینان‌بخش خود خارج نکنیم. از همین رو روانشناسی صرفاً کمک می‌کند تا ما افق دید خود را به کار هنری گسترش دهیم.

در این میان خطری وجود دارد که از گسترش بخشیدن به استفاده از این دانش برای ما آشکار می‌شود، و آن تغییر حالت دادن نقد ادبی به روانکاوی و خفگی ادبیات در چنین فضایی است. کاملاً آشکار است که کار هنریِ پست، از جنبهٔ دلالت روانی، همچون کار هنریِ نیکو است، و هر دو می‌توانند گواه و شاهد باشند، و از آنجا که نقد ادبی به پژوهشهای روانکاوانه تغییر حالت می‌دهد، ارزش هنری کار به طور کامل دانسته نمی‌شود؛ چرا که این گستره گنجایش توجّه به این ارزش را ندارد و نمی‌تواند آن را به طور جداگانه ارزیابی

---

۱. بعض التیّارات الّتی أثرت فی دراسة الأدب (س).

کند، همچنان که در شیوهٔ فنّی نیز این‌گونه است. این خطری غیر مستقیم است که ممکن است در آغاز بدان توجّه نشود، ولی به نادیده گرفتن ارزشهای هنری و فرو رفتن در اعماق پژوهشهای روانکاوانه بینجامد.

در گستره‌ای دیگر چیزی همانند این در کتابهای بلاغی پس از عبدالقاهر روی داده است. روش جاری در روزگار او این‌گونه بود که قواعد بلاغت را با نقد ادبی در هم می‌آمیختند و برای یک قاعدهٔ بلاغی از متون شاهد می‌آوردند، و آن‌گاه این متون را به گونهٔ فنّی نقد می‌کردند و زیبایی و زشتی آن را بر می‌شمردند. این شیوهٔ درستی است، ولی بلاغت پس از این روزگار به دست سکّاکی (۵۵۵ - ۶۲۶ هـ.) و همانندان او استقلال یافت، و قاعده مقصد و مقصود اصلی گشت، و از آنجا که قاعده هم با مثال نیکو و هم با مثال پست و کم‌مایه ثابت می‌شود، کتابهای بلاغت نزد پسینیان از نمونه‌ها و مثالهایی در نهایتِ سستی و کم‌مایگی برای بیان قواعد بلاغی آکنده شد، و در نتیجه ذوق آشکارا به تباهی و نابودی گرایید.

ما از چنین رویدادی در مورد پژوهشهای روانشناختی بیمناکیم، و می‌ترسیم وظیفهٔ نقد ادبی که ارزیابی کار ادبی و صاحب آن از جنبهٔ فنّی است، به فراموشی سپرده شود، و به جای آن به تحلیلها و اقداماتی روی آوریم که در آنها دلالت اثر نیکو و اثر سست و کم‌مایه برابر باشد.

در اینجا گسترهٔ دیگری برای بهره‌گیری از پژوهشهای روانشناختی وجود دارد، و آن گسترهٔ خود آفرینش ادبی است. پرده برداشتن از بسیاری از حقایق روانی - به ویژه در عرصهٔ بیماری که بزرگترین میدان روانکاوی است - ممکن است ادیبان را با عوالمی آشنا کند که پیشتر تا حدودی برای ایشان ناشناخته بود، و آگاهی آنان را نسبت به طبیعتها و نمونه‌های انسانی افزایش دهد، و آنان

را در توصیف عواطف وانگیزه‌ها، به ویژه در داستان و نمایشنامه و زندگی‌نامه یاری رساند، و همهٔ اینها چیزهایی است که در حقیقت ادیبان از آن بهره‌مند شده‌اند، ولی باید دانست که خطر برای این هنر از جنبهٔ اغراق در این بهره‌مندی است، تا جایی که ویژگیهای کار هنری در لابه‌لای پژوهشهای روانکاوانه ناپدید می‌شود، و کار ادبی به موضوعی برای نشستهای روانکاوی و یا توصیفی از تجربه‌ای آزمایشگاهی تبدیل می‌گردد، همچنان که ما این وضعیت را در برخی از کارهای ادبی معاصر می‌بینیم.

برخی از این افراد این‌گونه فهمیده‌اند که روانشناسی از همه نظر بر روان انسانی آگاهی دارد و فرضیه‌ها و تفسیرهایش به حقایقی انکارناپذیر تبدیل شده است، و می‌توان آنها را در مورد همهٔ ویژگیهای فردی به کار گرفت، و این پنداری نادرست است.

افزون بر این، برخی نیز به این نکته توجّه نکرده‌اند که کار ادیب در راه و روش خود غالباً با کار روانکاو در تضاد است؛ چرا که روانکاو به منظور فهم و تحلیل آسان شخصیت، علاقه دارد آن را به عناصر پراکنده تجزیه کند، ولی ادیب سخت به ترکیب عناصر مفرد علاقه‌مند است تا از این طریق شخصیتی را شکل دهد، و این شخصیت همواره از مجموعه‌ای از عناصر مفرد تشکیل‌دهنده‌اش بزرگتر است؛ زیرا میان عناصر آن تأثیر متقابل وجود دارد و روانکاو نیز به هیچ رو نمی‌تواند به همهٔ عناصر تشکیل‌دهندهٔ شخصیت دست یابد.

گذشته از اینها، نکته‌سنجی روانی و حسّاسیت احساسی در ادبیات بیشتر اوقات در کشف عوالم روان و هدایت به سوی ویژگیها و طبیعتها و نمونه‌های بشری پیشتر و برتر از روانشناسی محدود است. سوفوکل در اُدیپ، شکسپیر در

هملت، داستایوسکی در قمارباز، و کسانی همچون این نویسندگان از نکته‌سنجی روانی و حسّاسیت احساسی به گونه‌ای کمک گرفته‌اند که افرادی که روانشناسی را هدایتگر مستقیم خویش قرار داده‌اند به آنان نرسیده‌اند.

اینکه ما از پژوهشهای روانشناختی بهره‌مند شویم خوب است، ولی ادبیات باید حال و هوای هنری خود را حفظ کند، و ما نیز حدّ و مرز روانشناسی را در این عرصه بدانیم.

حدّ و مرزی که ما آن را اطمینان‌بخش می‌دانیم این است که شیوهٔ روانشناختی گسترده‌تر از روانشناسی است. افزون بر اینکه این شیوه یاریگر شیوهٔ فنّی و شیوهٔ تاریخی است، و در مرزهای گمان و احتمال می‌ایستد، و از قطع و جزم و یقین دوری می‌گزیند، و نمی‌توان برای درک شخصیت انسانی تنها به آن بسنده کرد. ادبیاتِ راستین با احساس و رویکردهای خود در محیطی گسترده‌تر از آنچه که روانشناس بدان دست می‌یابد، درک و حسّ می‌کند، هرچند که آگاهیهای روانشناس در محیط خود دقیق‌تر است. همچنین ما در به تصویر کشیدن شخصیتها در داستان و نظایر آن، تنها به عقده‌های روانی و عناصر احساسی و غیر احساسی تکیه نداریم. ادیب، شخصیت انسانی را به گونه‌ای کلّی و یک‌جا و نه پراکنده و جدا درک می‌کند، و در احساس او به طور یکپارچه تأثیر می‌گذارد و با همهٔ نیروهای خود در هر حرکتی از حرکاتش دگرگونی ایجاد می‌کند.

تکیه به روانکاوی به تنهایی گاهی چیزهای خنده‌آوری را به وجود می‌آورد؛ زیرا شخصیتها از گوشت و خون عاری می‌شوند و اندیشه‌ها و عقده‌ها جایگزین آن می‌گردد. برخی از داستان‌نویسان رفتار قهرمانان داستان خود را بر پایهٔ همین عقده‌هایی که روانکاوی آنها را کشف کرده بنیان می‌نهند، و

شخصیتهایی فضایی و غیر بشری به وجود می‌آورند؛ زیرا کوچکترین شخصیت بشری در مجموع از هر آنچه روانشناسی در اختیار دارد تا از آن شخصیت پرده بردارد، بزرگتر است.

ما به اندازه‌ای که از هر دانش و شیوه‌ای در محدودهٔ اطمینان‌بخش آنها بهره می‌گیریم به بهترین نتایج و سودمندترین آنها دست می‌یابیم.

ما پیشتر به گونه‌ای شتابان و کوتاه از پیدایش و رشد و گسترش شیوهٔ فنّی و شیوهٔ تاریخی در ادبیات کهن و معاصر و مراحل و دوره‌های هر یک از آن دو شیوه سخن گفتیم. اینک می‌خواهیم دربارهٔ شکل‌گیری و پیدایش شیوهٔ روانشناختی نیز به بررسی بپردازیم.

شاید این‌گونه به نظر برسد که گرایش روانشناختی در درک و فهم ادبیات و نقدِ آن زاییدهٔ دوران معاصر و ارمغان کشورهای غربی است؛ چرا که پژوهشهای روانشناختی و به ویژه پژوهشهای روانکاوانه در سدهٔ اخیر در غرب رشد چشمگیری داشته، و ادبیات تازی با این گرایش از پیش آشنا نبوده است.

در این نگرشِ شتابان هم سخن درستی وجود دارد و هم دیدگاه نادرستی که شایسته است آنها را از هم باز شناخت.

بهره گیری از روانشناسی و پژوهشها و نظریه‌های ارائه شده و قواعد محدود و روشهای خاصّ آن برای فهم ادبیات و نقد آن، بی‌هیچ گفت و گو مباحث و مسائلی نوظهورند و کسانی که در میان ما کوشیده‌اند از این مباحث و مسائل بهره‌بگیرند، در حقیقت از غرب یاری خواسته‌اند، و چنین چیزی به این شکل درفرهنگ تازی ـ ادبی ما هیچ ریشه و پایه‌ای ندارد.

امّا ورود «نکته‌سنجی روانی» به طور کلّی در فهم ادبیات و نقد آن پیشینهٔ

بسیار کهن‌تری در ادبیات تازی دارد؛ چرا که از صدر اسلام ـ اگر پیش از اسلام نبوده باشد ـ با آن همراه، و در رشد و بالندگی‌اش در کنار او بوده است، تا اینکه این رویکرد در قالب قواعد و نظریه‌هایی از سوی عبدالقاهر جرجانی در سدهٔ پنجم هجری مطرح گردید، و پس از آن همچون گامهایی که در دو شیوهٔ پیشگفته از حرکت باز ایستاد، متوقّف شد.

در حقیقت باید گفت: بهره‌گیری از روانشناسی در نقد معاصر ما با از سرگیری آن گامهای دوردست سده‌های گذشته آغاز نشده است، بلکه این گامها ابتدائاً و با استمداد از غرب آغاز شده است و چه بسا همین دیدگاه تا حدود زیادی دیدگاه ما در دو شیوهٔ فنّی و تاریخی باشد، ولی اینک برای ما زمان توجّه به این ریشه‌های نخستین ـ هرچند از جهت پیوستگی تاریخی ـ فراهم آمده است.

پیش از من، دو تن از پژوهشگران فاضل به پیشینه‌دار بودن نکته‌سنجی روانی در ادبیات تازی آگاهی یافته‌اند و پاره‌ای از مظاهر آن را به اجمال ـ و به اندازه‌ای که من اینک آنها را ارائه می‌کنم ـ نشان داده‌اند. زیرا ارائهٔ مفصّل و بررسی دقیق آن نیازمند پژوهشی ویژه و درازدامن دربارهٔ «شیوه‌های نقد در ادبیات تازی» است.

این دو پژوهشگر فاضل استاد امین الخولی (۱۸۹۵ ـ ۱۹۶۶ م.)، و دکتر محمّد خلف‌اللّه (۱۹۰۴ ـ ۱۹۸۳ م.) هستند. استاد امین الخولی در مجلّد چهارم از بخش دوم مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات سال ۱۹۳۹ مقاله‌ای را با عنوان «البلاغة وعلم النفس» منتشر کرده است، و دکتر محمّد خلف‌اللّه نیز دو مقاله دربارهٔ این موضوع به چاپ رسانده است. مقالهٔ نخست او «التیارات الفکریة الّتی أثرت فی دراسة الأدب» نام دارد که در مجلّد نخست مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات

دانشگاه‌اسکندریه به تاریخ ماه مه ۱۹۴۳ منتشر شد، و مقالهٔ دوم نیز با عنوان «نظریة عبدالقاهر الجرجانی فی أسرار البلاغة» است که در مجلّد دوم همان مجلّه در سال ۱۹۴۴ به چاپ رسید.

گفتار استاد خولی پیرامون این موضوع‌نگرشی اجمالی و شتابان در لابه‌لای فراخوانی‌اش به بهره‌گیری از روانشناسی در بررسی بلاغت است، و در اینجا دوَست دارم این‌نگرش را عیناً نقل کنم؛ چراکه من دربارهٔ این فراخوانی دیدگاه خاصّی دارم که پیشتر به آن اشاره کردم.

استاد خولی پس از آنکه بلاغت را هنر سخن گفتن و چگونگی جست و جوی زیبایی در آن معرّفی می‌کند، در مطلبی با عنوان «صلة قديمة» می‌نویسد:

> اگر ما بر پایهٔ این تعریفِ آشنا نگاه نخستینی به بلاغت افکنیم در می‌یابیم که تلاش فنّی بلاغت در سخن گفتن جز بررسی موقعیتهای رضایت نفسانی و توجّه به تأثیرگذاری آن نیست، و از این روست که بلاغت با روانشناسی پیوند می‌یابد، و در پژوهشهای خود بدان نیاز پیدا می‌کند.
>
> البته با این بیان ساده به تنهایی نمی‌توان میان بلاغت و روانشناسی پیوند برقرار کرد، بلکه این پیوند با نگرشی دقیق آشکار می‌شود، و در این میان فرقی نمی‌کند که این پیوند ساخته و پروردهٔ پیشینیان فیلسوف‌مآب یا ساخته و پرداختهٔ ادب‌پژوهان در بلاغت باشد.
>
> پیشینیان، بلاغت را به فنون سه‌گانهٔ معانی و بیان و بدیع تقسیم، و برای آن بابها و بخشها و اصول و قواعدی وضع کرده‌اند، و در هر فنّ بلاغت را چنین تعریف کرده‌اند: «مطابقت کلام با مقتضای حال همراه با فصاحت آن». آنان در شرح مقتضای حال می‌گویند منظور

از آن در نظر گرفتن وضعیت مناسبی است که باید مراعات شود. آنان از پذیرفتن و نپذیرفتن کلام از سوی شنونده و یا خالی‌الذهن بودن او سخن می‌گویند، و میان تیزهوش و کندذهن و ستیزه‌جو تفاوت قائل می‌شوند، و گرایشها و خواسته‌های گوینده و پسندها و ناپسندها و خوشیها و ناخوشیهای او را بر می‌شمرند و از تأثیر همهٔ اینها در سخن بحث می‌کنند.

این بلاغت کلام است، امّا بلاغت متکلّم از نظر این پیشینیان جز با امر روانی محض تعریف نمی‌شود. آنها می‌گویند: بلاغت متکلّم عبارت است از ملکه‌ای که با داشتن آن می‌توان کلام بلیغی تألیف کرد. آنان در کتابهای مفصّل خویش با سخنی فلسفی ـ به شیوهٔ گذشته ـ به تعریف ملکه و شرح آن می‌پردازند و برایش مثالهایی ذکر می‌کنند و سخن را به بحث دربارهٔ جوهر و عرض و دیگر مقولات می‌کشانند.

این تنها نمود پیوند میان بلاغت با مباحث روانشناسی از نظر اینان نیست، بلکه آن‌گاه که در میان بابهای بلاغت از مسائل روانشناسی و چند و چون آن و نمودهای گفتاری و ویژگیهای اسلوبی مناسب با این مسائل سخن می‌گویند، برای این پیوند نمودهای بسیاری را عرضه می‌دارند. چرا که می‌بینیم آنان در میان انواع خبر متناسب با تفاوت وضعیت مخاطب، همچنان که پیشتر بدان اشاره کردیم، تفاوت قائل می‌شوند، و از ادوات لازم و ضروری برای تأکید و تقویت سخن در هر یک از انواع خبر، و نیز از مزاجهای انسانی در گروههای گوناگون بشری و تأثیر آنها در ساختن عبارات سخن

می‌گویند، و میان عربان اصیل و غیر اصیل تفاوت قائل می شوند، و بر این باورند که ساختن کلام برای مزاج عرب صحرانشین و اصیل با ساختن کلام برای مزاج عرب بیگانه و غیر اصیل متفاوت است، همچنان که در داستان مشهور بشّار در این بیت که شاهد مثالی شناخته شده است، چنین آمده است:

بَكِّرا صَاحِبَيَّ قَبْلَ الْهَجِيرِ   إنَّ ذَاكَ النَّجَاحَ فِي التَّبْكِيرِ[1]

همرهان! صبحگاهان، پیش از نیمروز روانه شوید که کامیابی در سحرخیزی است.

خلف احمر به بشّار می‌گوید: ابامعاذ! اگر به جای «إنّ ذاك النجاح» می‌گفتی: «بکرا فالنجاح» پسندیده‌تر بود.

بشّار در پاسخ می‌گوید: من این بیت را بر ساختاری عربی بدوی بنا نهادم، و از این رو گفتم: «إنّ ذاك النجاح»، همچنان که عربان صحرانشین می‌گویند، و اگر به جای آن می‌گفتم: «بکرا فالنجاح» با سخن عربان غیر اصیل و مولّدان سازگار می‌شد، و این بیت با سخن اینان هیچ شباهتی نداشت و با ساختار چکامه بی‌ارتباط می‌گشت.[2]

---

۱. دیوان بشّار بن برد، ج ۳، ص ۲۰۳.

۲. این سخن گویا با دو شیوهٔ فنّی و تاریخی پیوند بیشتری دارد: منظور بشّار در اینجا صرفاً سبک تعبیری خاصی است، نه سبک مزاجی. البته در حقیقت میان مزاج و تعبیر پیوندی وجود دارد، ولی این پیوند به معنای گستردهٔ پیوندهای روانی ـ ادبی در هر آنچه که به کار ادبی اختصاص دارد، به چشم می‌خورد، هرچند که در اینجا ویژگی تعبیری آشکار است، و این باعث می‌شود که مسئله به مسئله‌ای تعبیری و یا چیزی نزدیک به این توصیف تبدیل گردد (س).

پیشینیان کسانی هستند که سخن آنان را می‌شنویم که دربارهٔ خیال و خیال‌پردازی و بازی آن با روان می‌گویند، تا جایی که آدمی حسّ خود را نادرست می‌پندارد. آنان کسانی هستند که از ایهام و وهم یاد می‌کنند و به شرح تأثیر آن دو بر گفتار می‌پردازند، همچنان که از تعصّب و کنش آن بر روان، و تأثیر آن بر پنهان ساختن و یا از میان برداشتن چیزهایی به هنگام سخن گفتن، و نیز از تشویق و درخواست گوش سپردن به سخن و جایها و ابزارهای آن، و راههای گفتاریِ برانگیزانندهٔ سخن، و از آز و تمایل شدید و امیدوار ساختن و ناامید کردن، و شادی در پی نومیدی و مانند آن سخن می‌گویند. آنان کسانی هستند که به‌تفصیل همنشینی دوگانه‌ها را بررسی و انواع پیوندهای میان آنها را با توضیح جامع وهمی، خیالی و یا عقلی شرح کرده‌اند، و از حقایق رفتارهای روانی و تفاوت دقیق میان آنها، و دیگر نمودهای اعتماد بی چون و چرا به آگاهی کامل از روان انسانی سخن به میان آورده‌اند؛ اعتمادی که بر پیوند استوار میان بلاغت و روانشناسی دلالت می‌کند، هرچند که این بلاغتِ آنان از جنبهٔ فنّی محدود، و از جنبهٔ علمی ـ فلسفی سخت تو در تو و پیچیده است.

البته من با وجود این پیوندِ استوار در میان پیشینیان کسی را نمی‌بینم که به هنگام اشاره به پیوند بلاغت با دیگر دانشها و موضوعات گوناگون از پیوند آن با روانشناسی سخن گفته باشند، در حالی که روانشناسی از دانشها و از شاخه‌های فلسفهٔ ایشان بوده است. شاید این از آن رو باشد که ایشان پژوهش روانی را

آگاهی از حقیقت روان و قواعد آن به شمار می‌آوردند، و به ویژگیها و توصیف نمودهای روانی در زندگی انسانی توجّه نمی‌کردند، و این جنبه‌ای است که معاصران به هنگام روی‌گردانی از شناسایی حقایق بدان توجّه کرده‌اند، و شاید هم نادیده‌انگاری این پیوند از سوی پیشینیان دلیل دیگری داشته باشد، و ما از آنجا که این موضوع اصلی و مورد نظر ما نیست ریشه‌یابی آن را در اینجا وا می‌نهیم.

این تلخیصِ شتابان گامهایی که پیشینیان در راستای نکته‌سنجی روانی در بلاغت برداشته‌اند، تلخیص خوب و بیانگری است، ولی از آن و سخنی که نویسنده پس از آن می‌گوید چنین بر می‌آید که وی نه تنها از این گامهای کوچک، بلکه از شیوه‌ای که پیشینیان از آن پیروی کرده‌اند، خشنود نیست؛ زیرا با اینکه روانشناسی یکی از شاخه‌های فلسفهٔ آنان بود، به پیوند میان این دانش و بلاغت توجّه‌نکرده‌اند. وی این بی‌توجّهی را این‌گونه توجیه می‌کند که «ایشان پژوهش روانی را آگاهی از حقیقت روان و قواعد آن به شمار می‌آوردند، و به ویژگیها و توصیف نمودهای روانی در زندگی انسانی توجّه نمی‌کردند»، و این توجیه درستی است.

ما در گامهایی که پیشینیان برداشته‌اند در مورد این بی‌توجّهی ـ طبیعتاً ـ با نویسنده هم‌آواییم. این گامها تابع زمان خود، و به دستاوردهای پیشینیان دربارهٔ بلاغت و نقد ادبی، به معنای کلّی آن، و نیز دستاوردهای آنان پیرامون پژوهشهای روانشناختی و علمی مقیّد است ... البته ما چنین نمی‌پنداریم که شیوهٔ آنان ناکارآمد و یا نادرست بوده است. آنان به «نکته‌سنجی روانی» در محیط گستردهٔ خویش تکیه داشتند، و تنها به روانشناسی و نظریه‌ها و مسائل

آن اکتفا نمی‌کردند. ما همواره می‌بینیم که طبیعت ادبیات و هنرها بیش از آنکه با روانشناسی ـ که از آن با عنوان «دانش» یاد می‌شود ـ سازگار باشد، با طبیعت «نکته‌سنجی روانی» از درون و بیرون سازگار است، و من در بهره‌گیری از پژوهشهای روانشناختی در ادبیات و نقد بر این باورم که باید همین شیوه را در گسترهٔ وسیع آن پی بگیریم و خود را پای‌بند قواعد «روانشناسی» ندانیم و در تعیین محدودهٔ نقد ادبی بر پایهٔ نظریه‌های آن فرو نیفتیم تا دچار لغزشهای کسانی نشویم که کوشیده‌اند قواعد نقد ادبی را با فلسفه و یا نظریه‌های مطرح در دانشهای طبیعی وبیولوژیک، و یا با مکتبهای علمی ویژه، همچون مکتب تکامل کاملاً انطباق دهند؛ مکتبی که هم‌اینک گروهی در آن فرو افتاده‌اند که در مورد نظریه‌ها و فرضیه‌های «ناخودآگاه» و روانکاوی به گونه‌ای تردیدناپذیر داوری می‌کنند.

* * *

اینک با پایان یافتن این بحث، به دو بحث ارزشمند دکتر خلف‌الله در این باره اشاره می‌کنیم. وی به شیوهٔ بحث نخست از نمودهای نکته‌سنجی روانی در نقد ادبی کهن، و نه بلاغت به تنهایی، به اجمال سخن گفته است، ولی مانند همکار خود، امین الخولی، به این موضوع خاصّ پای‌بند نبوده است. او برای ارائهٔ تصویری شتابان از میزان رویکرد ناقدان و بلاغت‌پژوهان به مسئلهٔ نکته‌سنجی روانی محدودهٔ بحث را فراتر گرفته است، و بحث دوم خود را تنها به أسرار البلاغة اختصاص داده و توانسته است نظریهٔ عبدالقاهر را که بر پایهٔ مباحث روانی استوار است، شرح و بسط دهد.

تلخیص گفتار دکتر خلف‌الله در کنار تلخیص گفتار استاد امین الخولی ما را

از هرگونه تلخیص جدیدی بی‌نیاز می‌کند. پس در اینجا ابتدا این تلخیص را می‌آوریم و پس از آن به نتیجه گیری و توضیح می‌پردازیم.

۱. دکتر خلف‌الله در بحث نخست چنین می‌گوید:

در گذشته ابن‌قتیبه (د: ۲۷۶ هـ.) برخی از جنبه‌های فنّی و مکانی تولید شعر را مطرح کرده و گفته است: شعر را انگیزه‌هایی است که کنداندیش را ترغیب می‌کند و متکلّف را بر می‌انگیزد، از جملهٔ این انگیزه‌ها شراب و طرب و آزمندی و خشم و شوق است.
او برای این انگیزه‌ها مثالهای جالبی ذکر می‌کند و از آن جمله می‌گوید:
«احمد بن یوسف کاتب (د: ۲۱۳ هـ.) به ابویعقوب خُرَیمی (د: ۲۱۲ هـ.) گفت: سروده‌های تو در مدح محمّد بن منصور بن زیاد، یعنی کاتب برمکیان، از مراثی‌ات نیکوتر و استوارتر است. ابویعقوب گفت: آن هنگام ما به امید می‌سرودیم و امروزه به وفا، و میان این دو فاصله‌ای بسیار است، و این نزد من همچون داستان کُمیت (۶۰ـ ۱۲۶ هـ.) است اندر مدح بنی‌امیه و آل ابی‌طالب؛ چرا که او به تشیّع گرایش داشت و در پی اندیشه و عشق از بنی‌امیه روی برتافت، ولی شعر او در مدح بنی‌امیه نیکوتر از شعر او در مدح طالبیان است، و من برای آن دلیلی جز قوّت انگیزه‌های آزمندی نمی‌بینم ...»[1]
ابن‌قتیبه همچنین مکانها و زمانهایی را که شعر در آنها روان‌تر و

---

۱. الشعر و الشعراء، ج ۱، صص ۲۳ ـ ۲۴.

شتابان‌تر سروده می‌شود، ذکر می‌کند و طبع شاعران را متفاوت می‌داند، و تفاوت آنان را در سرایش نیکوی برخی از گونه‌های شعری بر همین اساس استوار می‌سازد. برای مثال ذوالرُّمّة (۷۷ـ ۱۱۷ هـ.) نیکوترین شاعران در به‌کارگیری تشبیه و بهترین آنان در توصیف رمل و گرمای نیمه‌روز و... است، و چون به مدح و هجا روی آورد طبعش به او خیانت ورزد.

قاضی ابوالحسن جرجانی (د: ۳۶۶ هـ.) نیز در آغاز کتاب الوساطة بین المتنبّی وخصومه همین‌گونه عمل کرده است. او روانشناسی افرادی را که کمبود دارند و این کمبود آنان را به رشک بردن بر بزرگان و کوچک شمردن همتایان وا می‌دارد، بررسیده، و ملکۀ شعری را تجزیه و تحلیل کرده و طبع و روایت و تیزهوشی را در شعر مشترک دانسته، و شهامت را مادّه و قوّت هر یک از اسباب آن به شمار آورده است.

قاضی جرجانی می‌گوید: کسی که این ویژگیها در او گرد آمده باشد نیک‌گفتاری برجسته است، و به میزان بهره‌اش از این ویژگیها مرتبۀ نیک‌گفتاری‌اش آشکار می‌گردد، و در این مسئله میان کهن و معاصر و جاهلی و مخضرم و عرب اصیل و غیر اصیل تفاوتی نیست. وی می‌افزاید:

«تو می‌دانی که تازیان در زبان و لغت مشترک‌اند، و آن در گفتار و نوشتار یکسان است. همانا قبیله‌ای خواهر خویش را به بهره‌ای از فصاحت برتری می‌نهد، وگاه می‌بینی که مردی از آن قبیله شاعری شگفتی‌آفرین است، و پسر عمّ او و همسایه و مجاور خیمۀ او کم‌سخن و بی‌بهره از قریحۀ شاعری. همچنین می‌بینی که شاعری

برتر از شاعری دیگر است، و سخنوری تواناتر از سخنوری دیگر. آیا این جز از جهت طبع و تیزهوشی و برخورداری از قریحهٔ نیکو و باهوشی است؟ اینها مسائلی است که در همهٔ بشر عمومیت دارد، و به دوره‌ای از دوره‌ها اختصاص ندارد، و از ویژگیهای زمانهٔ خاصّی به شمار نمی‌رود.»[1]

قاضی جرجانی اختلاف احوال شعر نظیر لطافت، استواری، سادگی و ناهمواری را به اختلاف طبایع و آمیزش خلق و خویها باز می‌گرداند؛ چرا که روانیِ لفظ تابع روانیِ طبع و نرمیِ سخن همپایهٔ نرمش در خلق و خوی است، و تو می‌توانی آن را آشکارا در مردم روزگار و فرزندان زمانهٔ خویش بیابی، چنان که می‌بینی بی‌ادب و تندخو در سخن گفتن داد و فریاد راه می‌اندازند و دندان به هم می‌فشرد، تا جایی که چه بسا تو الفاظی را که او بر زبان می‌آورد در چهره و تُن صدا و فریاد و لحن او حسّ می‌کنی. نویسنده برای این حالت شعری از عدیّ بن زید (د: ۳۵هـ.) را مثال می‌آورد. شعر او با وجودی که به دورهٔ جاهلی تعلّق دارد، روان‌تر از شعر فرزدق (۲۰ـ ۱۱۴هـ.) و رجز رؤبه (د: ۱۴۵هـ.) است، و این دو از شاعران دورهٔ اسلامی هستند، و این از آن روست که عدیّ بن زید در شهر می‌زیست و زندگی روستایی را ترک کرده بود.

از جنبه‌هایی که ابوالحسن جرجانی بدان توجّه کرده بازگشت خواننده به خویشتن و درنگ در حال و روز خود به هنگام خواندن

۱. جرجانی در این سخن به گونه‌ای با «شیوهٔ تاریخی» مخالفت می‌ورزد و یکی از قواعد اساسی نویسنده را نادیده می‌انگارد (س).

بنگرید به: الوساطة بین المتنبّی وخصومه، ص ۲۳.

شعر لطیف است. آن‌گاه که چنین شعری شنیده می‌شود آدمی به جست و جوی آسودگی خاطر در درون خویش می‌پردازد و خواهان شادمانی و سروری می‌شود که او را سبک گرداند، و خاطراتش را پیش چشمانش به تصویر می‌کشد.

این‌گونه تکیه کردن بر درنگ درونی و یا کاوش در روان آدمی که عبدالقاهر جرجانی (د: ۴۷۱ ه.) آن را برای شرح نظریه‌های خود دربارهٔ نظم در کتاب **دلائل الإعجاز** به کار می‌گیرد، گرچه از این جنبه به شیوهٔ ابوالحسن جرجانی رفتار کرده، امّا او نخستین نویسنده در ادبیات تازی است که به روشی علمی و نظام‌مند پیرامون موضوع مورد نظر خود سخن گفته و در کنار دیدگاه روشن و آشکار خود، استقرای دقیقی را نیز به کار بسته است. وی کتاب دیگر خود، **أسرار البلاغة** را بر پایهٔ نظریهٔ روانی آشکاری بنیان نهاده است که آن را در سرآغاز این کتاب چنین تبیین می‌کند:

«پس چون ببینی که آگاه به گوهرهای سخن شعری را نیک می‌شمارد و نثری را می‌ستاید، و از نظر لفظ آن را تحسین می‌کند و می‌گوید: این سخنی است شیرین و خوش‌ترکیب، نیکو و زیبا، گوارا و دلپذیر، فریبا و شگفت‌انگیز، پس بدان که او با این تعریف تو را از احوالی که به آوای حروف[1] و ظاهر وضعیت لغوی مربوط می‌شود، آگاه نمی‌کند، بلکه می‌خواهد از آنچه در دل آدمی است، و فضیلتی که خرد آن را با شعلهٔ خویش برافروخته آگاهت

۱. پیشتر دربارهٔ نادیده گرفتن ضرب‌آهنگ موسیقی در عبارت از سوی عبدالقاهر سخن گفتیم، و این بخشی است که از دلالت روانی و زیبایی هنریِ عبارت، جدایی‌ناپذیر است (س).

سازد»[۱].

عبدالقاهر سخن خویش را در بابهای گوناگون بلاغت، همچون جناس، تشبیه، تمثیل و استعاره پی می‌گیرد و برای مثال، راز تأثیرگذاری تمثیل را علل و انگیزه‌های روانی برمی‌شمارد و می‌گوید:

«نخستین و آشکارترین این علل آن است که خوگیری دلها بستگی به آن دارد که از ناآشکار به آشکار برسند، و پس از کنایه به تصریح دست یابند، و از چیزی که به آنها می‌آموزی به چیز دیگری که آنها را علم‌آورتر است هدایت کنی ... زیرا علمی که از راه حواس و یا آنچه از طریق طبع در حدّ ضرورت به دست می‌آید، از علمی که از راه تأمّل و اندیشه فراهم می‌شود در نیرومندی و استواری برتر است.

گونهٔ دیگری از خوگیری وجود دارد که انس و الفتِ پیشین موجب آن است... و آشکار است که علم نخستین ابتدا از راه حواس و طبع بر جان آدمی می‌نشیند، و سپس از راه اندیشه و تأمّل، و در این صورت است که آن علم با جان و روان ما آمیخته‌تر است و اطمینان بیشتری می‌بخشد».[۲]

گونهٔ سوم خاستگاهی لطیف‌تر دارد، و آن این است:

«چون همهٔ تشبیهات را بکاوی دریابی که هرگاه دوری میان دو چیز فزونی یابد دلنشینی آن بیشتر باشد و شوق‌انگیزتر گردد، و زودتر موجب آرامش و آسایش شود؛... و این از آن روست که تو در این

---

۱. أسرار البلاغة، صص ۵ـ۶.

۲. همان، صص ۱۲۱ـ۱۲۲.

تشبیهات دو چیز را می‌بینی که با وجود همانندی با هم تفاوت دارند و همانندِ متفاوت‌اند، و در آسمان و زمین و در آفرینش انسان و در تو در توی بوستانها یک چهره را می‌بینی ...[۱]».[۲]

در این میان گونهٔ چهارمی هم وجود دارد، و آن این است:

«چون معنایی به صورت تمثیل بر تو عرضه گردد غالباً پس از آنکه تو را به اندیشه و تأمّل وادارد و ذهن تو را به جنب و جوش اندازد و برای دانستنش همّت تو را طلبد، بر تو آشکار می‌شود، و این معنا هر چه لطیف‌تر باشد دیریابی آن بر تو فزونی یابد، و خودداری و پرده‌نشینی‌اش آشکارتر گردد. آنچه در طبیعت آدمی جایگیر شده این است که چون در پی طلب و از سر شوق و با رنج و زحمت چیزی را فراچنگ آورد، این فراچنگ‌آوری برای او شیرین‌تر و نمایان‌تر است، و آن را نزد جان جایگاهی والاتر، ارزشمندتر، اطمینان‌بخش‌تر و دوست‌داشتنی‌تر است».[۳]

عبدالقاهر بر پایه‌هایی اینچنین برخی از نمودهای ذوق را تفسیر می‌کند: «بر شعر و سخنِ پیچیده خرده نباید گرفت؛ چرا که آن از چیزهایی است که اجمالاً نیاز به اندیشیدن را به وجود می‌آورد، و حتّی صاحب سخن می‌تواند در محدودهٔ خویش از اندیشه‌ات آگاهی یابد و راه تو را به سوی آن معنی، پُرخار و ناهموار سازد، و گاه اندیشه‌ات را پاره‌پاره و گمان تو را پراکنده کند، تا تو راهِ رسیدن به آن معنی را درنیابی و ندانی چگونه می‌توانی آن را به دست

---

۱. در این سخن اشاره‌ای زیبایی‌شناسانه وجود دارد و تو ویژگیهای زیبایی یکپارچه‌ای را در نمودهای گوناگونی از دیدنیها می‌بینی (س).

۲. أسرار البلاغة، ص ۱۳۰.

۳. همان، ص ۱۳۹.

آورری»[1].

و جهت سحر در تشبیه مقلوب آن است که «مبالغه چنان بر جان تو می‌نشیند که آن را احساس نمی‌کنی، و ادّعای مبالغه بی‌آنکه ظاهر گردد به تو منتقل می‌شود؛ چرا که او سخن خود را چنان مطرح می‌کند که گویا همگان بر آن اتّفاق دارند، و او خبر خود را از معنایی برگرفته است که قطعی است، و نه تنها نیازی به دلیل و ادّعا ندارد، بلکه بیم آن نیز نمی‌رود که کسی آن را نپذیرد»[2].

۲. دکتر خلف‌الله در بحث دوم که به أسرار البلاغة اختصاص دارد چنین می‌نویسد:

اندیشهٔ بنیادینی که در کتاب أسرار البلاغهٔ عبدالقاهر نمایان می‌شود و می‌توان از آن به عنوان نظریهٔ او در ادبیات یاد کرد در این عبارت نهفته است: «ملاک نیکویی ادبی، تأثیر صور بیانی در جان کسی است که این صور را با ذوق خود حس کرده است». این اندیشه به خودی خود اندیشهٔ انسانی کهن است؛ چرا که آدمیان از روزگاران دور به این نکته پی برده‌اند که ادبیات گونه‌ای از روشنگری و ابزاری برای پیوند اندیشه‌ها است، و کامیابی‌اش به میزان تأثیر و نفوذش بر جان و خرد شنوندگانش بستگی دارد. از این رو جای شگفتی نیست که در کتابهای پیشینیان تازی و غیر تازی به اشاره‌های گوناگونی دست یابیم که از این اندیشهٔ تأثیر ادبی حکایت کند. برای بیشتر نظریه‌های ماندگار علمی می‌توان از میان

---

۱. أسرار البلاغة، ص ۱۴۷.

۲. همان، ص ۲۲۳.

اشاره‌های پیشینیان و آثار آنان پیشینه‌ای یافت. امّا اندیشه‌ای سزاوار دریافت نام نظریه است که برتری ارائه، پژوهش، ریشه‌یابی، کاوش نمونه‌های آن و نیز زدودن ابهامات و شبهه‌ها، و تلاش برای اجرای ان در عرصهٔ پژوهش ویژه از آنِ صاحب آن نظریه باشد.

این آن چیزی است که عبدالقاهر در بارهٔ اندیشهٔ تأثیر ادبی انجام داده است. وی ابتدا به گونه‌ای فرضی، همچون عادت دانشمندان در ارائهٔ نظریه‌های خود، این اندیشه را ارائه کرده، و سپس برای تحقّق بخشیدن به آن طرح و نقشهٔ آن را کشیده، و به بحث و گفت و گو پیرامون جناس، حشو، مطابقه، و مباحثی همانند اینها پرداخته است، و آن‌گاه در بابهای گوناگون تشبیه و تمثیل و استعاره به تفصیلی شایسته سخن گفته، و چون مرحله‌ای را پشت سر می‌گذارد درنگ می‌کند تا مثالی آورد، یا شبهه‌ای را بزداید، و یا انتقادی را پاسخ گوید. او تنها به شرح مسئله و تبیین آن بسنده نمی‌کند، و می‌کوشد علل و انگیزه‌های آن را واکاود، همچنان که در رازهای نیکویی تمثیل چنین کرده است. وی برای دستیابی به شناخت و آگاهی نظام‌مند، و رسیدن به علل نخستین اشیا، و رهایی از بند تقلید فکری که ذهنهای مردم را در روزگار او به زنجیر کشیده بود، هیچ فرصتی را از دست نمی‌دهد.

این نگرش تأثیری دربارهٔ نیکویی ادبیات بخشی از اندیشهٔ روانشناختی فراگیری است که کتاب أسرار البلاغة سراسر بر پایهٔ آن نگاشته شده است. نویسنده پی در پی تو را به تجربهٔ شیوهٔ روانی

که معاصران بر آن نام «آزمایش درونی» می‌نهند، فرا می‌خواند؛ در این شیوه تو شعری را می‌خوانی و به هنگام خواندن و پس از آن روان خود را زیر نظر می‌گیری و به جنبش، راحتی، شادمانی و حسّ نیکویی که آن در تو پدید می‌آورد، می‌اندیشی، و می‌کوشی به سرچشمه‌های این احساس بیندیشی. پس در این هنگام تو را می‌بینم که به آسودگی دست یافته‌ای و در تو جنبشی ایجاد شده است، و آن را نیکو به شمار آورده‌ای. پس بنگر که این حالتهای آرام‌بخش از چه بوده، و چه وقت آشکار شده است.

عبدالقاهر آنگاه تو را به اعماق روانشناسی دوستی و بیگانگی، دیدن و مشاهده، سازگاری و ناسازگاری، سادگی و پیچیدگی، و تأثیر هر یک از آنها بر روان، فرو می‌برد، و ابتدا به شرح ادراک و اقدام آن در مورد آگاهیهایی که از راه حسّ وارد می‌شود می‌پردازد، و پس از آن از راه اندیشه و تأمّل اندوختهٔ ادراک را افزایش می‌دهد، و میان ادراک اجمالی شیء و ادراک تفصیلی آن تفاوت قائل می‌شود، و در اینجا سخنی می‌گوید که یادآور نظریهٔ جدیدی است که روانشناسان آن را «نظریهٔ گشتالت» یا «ساختار کلّی» نامیده‌اند. این نظریه در اصل بر پایهٔ این دیدگاه بنیان نهاده شده است که ادراک مجموعه‌ای از حسّهای جزئی نیست که از به هم‌پیوستگی آنها شیء مدرَک در ذهن شکل گرفته باشد، بلکه در نگاه نخست این اندیشه است که با برخورداری از نوعی آگاهی به ساختار شیء به طور اجمال نفوذ می‌کند، و سپس به تبیین جزئیات و ریزه‌کاریها و پیوندهای میان آنها می‌پردازد. این نظریه

در پژوهشهای انسانی معاصر نقش مهم و ارزشمندی دارد.

از عناصر انسانی آشکار در این نظریهٔ نویسنده، علاقهٔ فراوان او به جایگاه ذوق، طبع و حسّ هنری در کالای ادبی است، و او این نکته را در سخن از استعاره و تخییل بیان می‌کند:

«این دیدگاهی در نهایت نرمی و لطافت است، و جز برای کسی که با دقّت نظر و حسّ نیرومند در کلام می‌نگرد و با وحی طبع شعر آشنایی دارد، و حرکتش پاورچین و سبک است، آشکار نمی‌گردد»[1].

وی در فرق نهادن میان حقیقت و مجاز می‌گوید:

«چون به شعر از جنبهٔ خاصّ آن بنگری، و برای دریافت طعمش آن را با حسّ خود بچشی در آنچه که من بدان اشاره کردم تردید نمی‌کنی.»[2].

او در دلائل الإعجاز نیز این سخن را تکرار می‌کند، و در نیکویی استعاره و تشبیه می‌گوید:

«و این دیدگاهی است که راز آن جز برای کسی که طبعی شعله‌ور و قریحه‌ای تیز و دقیق دارد، آشکار نخواهد شد»[3].

وی در بیان علّت سختی و رنجی که در برخورد با مخالفان نظریه‌اش تحمّل کرده می‌گوید:

«زیرا ویژگیهایی که لازم است تا بتوانی مخالفان را از جایگاه این نظریه آگاه سازی و اهمّیت آن را برای ایشان به تصویر کشی

---

۱. أسرار البلاغة، ص ۳۰۶. ۲. همان، ص ۳۵۶.
۳. دلائل الإعجاز، ص ۴۵۱.

اموری پنهانی و مفاهیمی معنوی هستند، و تو نمی‌توانی شنونده را از این امور آگاه کنی، و با علم به آنها برای او سخن گویی، مگر آنکه برای درک این نظریه آماده، و طبیعتش پذیرای آن باشد، و ذوق و قریحه‌ای داشته باشد که با تکیه بر آن احساس کند که مزیّت این وجه‌ها و تفاوتها در جمله نمایان می‌گردد»[1].

وی سپس می‌گوید:

«پس چگونه می‌توانی مردم را از نظر خویش در این باره بازگردانی؟ در حالی که اصلی که آنان را به سوی آن هدایت می‌کنی، و در مجادله با آنان بدان تکیه می‌کنی، گواه گرفتن قریحه‌ها و سنجش جانها و بررسی دقیق آنها، و نیز آسایش و آرامشی است که در جانها به هنگام شنیدن آن پدید می‌آید»[2].

شاید ما در اینجا توانسته باشیم منظور خود را از این بحث بیان کنیم که عبدالقاهر در نقد ادبی نظریه‌پرداز است و با این نظریه شایستگی آن را دارد که جایگاه خود را در تاریخ پژوهشهای نقد ادبی و نام‌آوران و پژوهشگران این عرصه به دست آورد. این نظریه آشکارا دارای ویژگی و نشان روانشناختی و ذوقی است، و با این ویژگی ـ که از زمان دارندهٔ آن تاکنون نُه سده گذشته است ـ تا حدود زیادی با یکی از مهمّترین رویکردهای معاصر در نقدپژوهی پیوند دارد. این رویکرد بر پایهٔ توجّه به عناصر اصلی در هنر و جنبه‌های تأثیرگذار آن در جانِ آدمی استوار است، و از این رو ما می‌توانیم بگوییم که این نظریه گامی در مسیر درست بوده

---

۱. دلائل الإعجاز، ص ۵۴۷.

۲. همان، ص ۵۵۰.

است، و سزاوار است پژوهندگان معاصر بیان تازی آن را مورد توجّه و نقد قرار دهند. همچنین این نظریه می‌تواند پایه و اساس نظریهٔ نوین و گسترده‌تر و دقیق‌تری در نقد تازی باشد؛ نظریه‌ای که در مسیر شیوهٔ تجربی ـ تحلیلی و ذوق علمی که عبدالقاهر آن را آغاز کرده بود، گام بردارد، و به جنبه‌های نظری ادبیات که به آنها توجّهی نشده بپردازد، و روشهای مبهم و مجمل ادبیات را تبیین کند، و گونه‌های صور ذهنی را که او بدانها اشاره کرده و فنون بیان آنها را مطرح می‌کند بررسی کند، و در این میان از پژوهشهای ادبی معاصر، و از آن جمله دستاوردهای بخشهای گوناگون انسانی که با ادبیات و هنر پیوندهایی ناگسستنی دارند بهره گیرد.

این گزینه‌ها برای بیان گامهایی که «شیوهٔ روانشناختی» به طور کلّی در نقد کهن تازی برداشته کافی است، واینک ما باید به شرح و تفسیر آنها بپردازیم:

با بازگشت به سه دسته پرسشی که در آغاز این فصل گفتیم که پاسخگویی به آنها بر عهدهٔ شیوهٔ روانشناختی است، در می‌یابیم که نقد کهن تازی کوشیده است به اندکی از پرسشهای دستهٔ نخست و شمار زیادی از پرسشهای دستهٔ سوم پاسخ گوید، امّا پرسشهای دستهٔ دوم تقریباً جز به‌ندرت در این نقد مورد بررسی قرار نگرفته است. نقد کهن تازی کوشیده است به پرسشهایی که دربارهٔ انگیزه‌های درونی و بیرونی کار ادبی و تأثیرپذیریهایش از حالت روانی صاحب اثر، و شرایط پیرامونی آن مطرح است، پاسخ گوید، و این پرسشها در دستهٔ نخست جای دارد. همچنین نقد کهن تازی کوشیده است به پرسشهایی که دربارهٔ عوامل تأثیرگذار کار ادبی بر جان دیگران مطرح است، پاسخ گوید، و در این میان دربارهٔ دلالت کار ادبی بر روان صاحب اثر سخن با ارزشی مطرح

نکرده است.

در اینجا در درجهٔ نخست، نشانه‌های روانی نیرومندی دیده می‌شود که در آنها عواطف صاحب اثر و احساسات درونی او و تأثیر آن احساسات بر اثر وی مورد توجّه قرار گرفته است. برای مثال در نقد کهن، گونه‌ای از «اطناب» که با تکرار همراه است، با این سخن که این تکرار برای کامجویی و مهرورزیدن به کار رفته، توجیه می‌شود، مانند این ابیات:

أَقُولُ لِصَاحِبِي وَالْعِيسُ تَهْوِي ... بِنَا بَيْنَ الْمُنِيفَةِ وَالضِّمَارِ
تَمَتَّعْ مِنْ شَمِيمِ عَرَارِ نَجْدٍ ... فَمَا بَعْدَ العَشِيَّةِ مِنْ عَرَارِ
أَلا يَا حَبَّذَا نَفَحَاتُ نَجْدٍ ... وَرَيَّا رَوْضِه غِبَّ القِطَارِ
وَعَيشُكَ إِذْ يحِلّ القومُ نَجْدا ... وَأَنْتَ عَلَى زَمَانِكَ غَيْرُ زَارِ
شُهُورٌ يَنقَضِينَ وَمَا شَعَرْنَا ... بِأَنْصَافٍ لَهُنَّ وَلا سِرارِ[1]

آن‌گاه که شتران، ما را در میان منیفه و ضمار می‌برند به دوست خود می‌گویم:
از بوی خوش نرگس وحشی در سرزمین نجد لذّت ببر که پس از شامگاه دیگر نرگسی نیست.
خوشا نسیم نجد و بوی خوش بوستانهایش که پیاپی می‌وزد،
و خوشا زندگانی‌ات، آن‌گاه که مردمان در نجد فرود می‌آمدند و تو ملامتگر زمانه نبودی؛
ماههایی که به‌پایان می‌رسند و ما نه نیمه‌اش را می‌فهمیم و نه پایانش را.

و یا با این سخن که برای بزرگ شمردن موضوع است، مانند ابیات مهلهل

---

۱. شعر از صمّة بن عبدالله قشیری است. بنگرید به: جامع الشواهد، ج ۱، ص ۱۴۷؛ زهر الآداب وثمر الألباب، ج ۳، ص ۱۲۰.

(د: ح ۵۳۰ م.) که در آن بیش از بیست بار «عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ»[1] تکرار شده، و یا مانند ابیات حارث بن عُباد (د: ۵۵۰ م.) که در آن «قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّی»[2] همین‌گونه تکرار گردیده است.

از همین روست که مردی همچون ابوالحسن جرجانی در الوساطة به پیوند میان تعبیر و طبعِ کسی که آن را به کار می‌گیرد، توجّه می‌کند. این مطلب در گزینه‌های دکتر خلف‌الله آمده و ما در اینجا آن را به طور کامل باز می‌گوییم؛ چرا که در آن نکتهٔ جالبی هست:

> سخن افراد در این باره گونه‌گون است و احوال آنان یکسان نیست: شعر یکی روان و شعر دیگری سخت و پیچیده است؛ واژگان در یکی ساده، و گفتار در دیگری ناهموار است، و این همانا به اختلاف طبایع و آمیزش خلق و خویها باز می‌گردد؛ چرا که روانیِ لفظ تابع روانیِ طبع و نرمیِ سخن همپایهٔ نرمش در خلق و خوی است، و تو می‌توانی آن را آشکارا در مردم روزگار و فرزندان زمانهٔ خویش بیابی، چنان که می‌بینی بی‌ادب و تندخو در سخن گفتن داد و فریاد راه می‌اندازند و دندان به هم می‌فشرد، تا جایی که چه بسا تو الفاظی را که او بر زبان می‌آورد در چهره و تُن صدا و فریاد و لحن او حسّ می‌کنی، و ویژگی صحرانشین آن است که از برخی از اینها سخن می‌گوید، و از همین روست که پیامبر(ص) گفته است: «آن که صحرانشین باشد خشک و خشن است»، و به همین دلیل

---

۱. دیوان مهلهل بن ربیعة، صص ۴۰ ـ ۴۱.

۲. بنگرید به: شعراء النصرانیة قبل الإسلام، صص ۲۷۰ ـ ۲۷۵.

است که شعر عدیّ بن زید (د: ۳۵ه.) که شاعری جاهلی است روان‌تر از شعر فرزدق (۲۰ ـ ۱۱۴ه.) و رجز رؤبه (د: ۱۴۵ه.) است که شاعران دورهٔ اسلامی هستند؛ چرا که عدیّ در شهر می‌زیست و زندگی روستایی را ترک کرده بود، و از تندخویی صحرانشینی و خشونت صحرانشینان دور بود، و تو می‌بینی که روانی شعر او بیش از شعر شاعری دلباخته و شیفته و عاشق‌پیشه‌ای آزمند است. پس چون نرمخویی و عشق گرد هم آیند و طبع و عاشق‌پیشگی به هم بپیوندند از کناره‌های آن برای تو نرمی و روانی فراهم آید.

توجّه ابوهلال عسکری (د: ۳۹۵ ه.) به تأثیر حالت روانی، ذهنی، و جسمی بر استواری و نااستواری شعر، و سفارش او به ادیبان مبنی بر اینکه قریحهٔ خویش را به سختی نیفکنند تا مبادا از جریان بیفتد و خشک شود، و توجّهش به زمینه‌چینی و آماده‌سازی پیش از تعبیر و بیان، از این باب است. وی می‌گوید:

«چون خواستی سخنی بیافرینی معانی آن را در ذهن خویش حاضر کن، و بهترین واژگان را برای آن برگزین، و آن واژگان را در ذهنت نگاه دار تا زود بدان دست یابی و رسیدن به آن تو را به زحمت نیفکند؛ این کار را آن‌گاه به انجام رسان که در اوج نشاط و شادابی هستی؛ پس اگر بی‌علاقه بودی، و دلزدگی بر تو چیره گشت، دست از کار بکش... چرا که کار بسیار همراه با دلزدگی، اندک است، و تلاشِ ارزشمند همراه با دلتنگی و خستگی بی‌ارزش، و یادها و خاطره‌ها چونان چشمه‌هایی هستند که آب از

آنها در پی هم می‌جوشد، و تو نیاز خود را به سیراب شدن در آن می‌یابی و به حاجت خویش در بهره‌مندی از آن می‌رسی؛ حال اگر از آن زیاد برگیری کاستی یابد، و نیاز تو را کمتر برآورد. ... . بدان که این از آنچه که روزی بلند با سختی و خواهش و کوشش و تکلّف و تکرار نصیبت می‌کند، برایت سودمندتر است، و هر چه به دست نیاوری، دست کم این را به دست می‌آوری که سخنت پذیرفته و درست باشد و آسان و روان بر زبان جاری شود، چونان آب گوارایی که از چشمه‌اش جوشیده، و از کانش برآمده باشد».[1]

ابن رشیق قیروانی (۳۹۰ ـ ۴۵۶ هـ.) در العمدة فی محاسن الشعر وآدابه حالتهای شاعران را در مرحلهٔ سرزندگی و کندذهنی بر می‌شمارد و این دو حالت را برخاسته از عواملی می‌داند که به ویژگیهای روانی و درونی ارتباط می‌یابد. او می‌گوید:

«شاعر اگرچه توانمند و کارآزموده و برجسته باشد ناگزیر گاه او را سستی و فتوری فراگیرد، و این سستی و فتور از اندیشه‌ناکی اندک، یا مرگ قریحه، و یا ناپذیرایی طبع در آن لحظه و در آن هنگام است. فرزدق که خود شاعر توانمند قبیلهٔ مضر در روزگار خویش بود، چنین گوید: بر من زمانهایی می‌گذرد که از بُن برکندن دندانهایم آسانتر از شعر گفتن باشد...

مردم را حالتهای گونه‌گونی است که بر آن اساس شعر را طلب کنند؛ قریحه برانگیخته و خاطره بیدار می‌شود، لفظ نرم و راهِ معنا هموار می‌گردد، و شاعریِ هر کس بر آمیختگی طبع و پیوستگی

---

۱. کتاب الصناعتین، صص ۱۵۱ ـ ۱۵۲.

عادت او استوار است... بکربن نطّاح حنفی (د: ۱۹۲ هـ.) گوید: شعر به چشمهٔ آب مانَد، اگر آن را رها سازی پنهان شود، و اگر از آن نیک آب‌گیری آبش پیاپی روان گردد، و منظور بکر تنها برگرفتن در عمل نیست؛ چرا که ما بارها دیده‌ایم قریحهٔ شاعر با فراوانی عمل از پای می‌افتد، و مادّه‌اش می‌خشکد و معانی‌اش پایان می‌پذیرد؛ پس چون شاعر طبع خویش را چند روزی ـ و بسا روزهای درازی ـ رها سازد و آن‌گاه شعر گوید شعری بی‌همتا در نیکویی، و در هر قافیه‌ای نادره‌ای آفریند، و برای او معانی و واژگان چنان گشایش یابد که اگر آن را پیشتر قصد می‌کرد، پوشیده و مبهم از کار بیرون می‌آمد، امّا با یادآوری، ناگاه شعله‌های اندیشه برافروخته می‌شود، و چشمه‌های معانی به جوشش می‌افتد و دیدگانِ تیزفهمی گشوده و بیدار می‌گردد، و گاه با مطالعهٔ اشعار نیز پیکرِ بی‌جان شعر جان می‌گیرد و لبریز از خواهش می‌شود.

ذوالرُّمّة (۷۷ ـ ۱۱۷ هـ.) را گفتند: آن‌گاه که درهای شعر به رویت بسته شود، چه کار می‌کنی؟ گفت: چگونه ممکن است درهای شعر به روی من بسته شود، در حالی که من کلید آن را در اختیار دارم؟ او را گفتند: از آن کلید برای ما بگو که چیست؟ گفت: خلوت برای یادکرد دوستداران.

کُثیِّر (د: ۱۰۵ هـ.) را گفتند: آن‌گاه که شعر بر تو دشوار شود چه می‌کنی؟ گفت: در سرزمینهای خلوت و دشتهای خرّم می‌گردم، پس بر من استوارترین شعرها آسان گردد، و نیکوترین آنها بی‌درنگ به سویم آید.

اصمعی (۱۲۲ ـ ۲۱۶ هـ.) گوید: شعر گریزان در هیچ جا نیکوتر از کنار آب روان و بر فراز بلندیها و در مکانهای خلوت و یا ـ بنا به گفته‌ای ـ در مکانهای سرسبز و خرّم سروده نمی‌شود.

با یکی از یاران خود از اهل مَهدیّة[1] از دیاری می‌گذشتیم که به آن کُدیه می‌گفتند؛ جایی بسیار نیک بود و آب و هوایی بسیار خوش داشت. او مرا گفت: یک بار به اینجا آمدم و دیدم عبدالکریم [بن ابراهیم نهشلی] بر بام بارویی نظاره‌گر است. گفتم: ابامحمّد! اینجا چه می‌کنی؟ گفت: ذهن و خاطر خویش را بارور می‌سازم، و دیدگانم را جلا می‌دهم. گفتم: آیا تو را هم سودی داشته است؟ گفت: روشنی چشمان من و تو را به همراه می‌آورد، اگر خدای خواهد، و آن‌گاه شعری برایم خواند که از لطافت بر بنِ دل می‌نشست. گفتم: آیا این آزموده و نوآوردهٔ توست؟ گفت: نه، از اندیشهٔ اصمعی برگرفته‌ام.

گویند: جریر (۳۳ ـ ۱۱۴ هـ.) چون در شب می‌خواست چکامه‌ای را که سروده است، قوّت بخشد، ابتدا چراغ می‌افروخت و از خانواده‌اش دوری می‌گزید، و گاه تنها بر بام خانه می‌رفت و به پهلو می‌خوابید، و سر خود را برای خلوت با خویش می‌پوشاند، و حکایت کنند که او در سرودن چکامه‌ای که در آن بنی‌نُمَیر را خوار و کوچک شمرده چنین کرده است.

روایت کنند که چون سرودن شعر بر فرزدق سخت می‌آمد، بر ناقهٔ خویش می‌نشست و تنها و تهی به درّه‌ها و دلِ دشتها و ویرانه‌های

---

۱. مَهدیه نام شهری است که عبداللّه مهدی فاطمی آن را در سال ۳۰۳ هـ در تونس بنا نهاد.

سوت و کور می‌رفت، آن‌گاه زمام سخن به دست می‌گرفت. او خود از این ماجرا در قصیدهٔ فائیهٔ خویش این‌گونه حکایت کرده است:

عَزَفْتَ بِأعْشَاشٍ وَمَا كِدْتَ تَعْزِفُ[1]

از «اعشاش» ملول و خسته شدی در حالی که هیچ گاه چنین نبودی.

ابونواس (۱۴۵ ـ ۱۹۸ هـ.) را گفتند: آن‌گاه که می‌خواهی شعر بسرایی چه می‌کنی؟ گفت: باده می‌نوشم تا جایی که حالی خوش میان هوشیاری و مستی پیدا کنم، و آن‌گاه شعر می‌سرایم، در حالی که نشاط و شادمانی مرا فرا می‌گیرد، و خوشخویی مرا بر می‌انگیزد.

ابوتمّام (۱۸۰ ـ ۲۲۸ هـ.) چنان خود را به کار و تکلّف وا می‌داشت، که این ویژگی در شعرش نمایان می‌شد. یکی از یارانش دربارهٔ او گوید: از او اجازه خواستم تا وارد خانه‌اش شوم ـ در حالی که او هیچ‌گاه خود را از من نمی‌پوشاند ـ و او مرا اجازه داد و بر او وارد شدم و دیدم در اتاقی که از ساروج برآورده بودند خود را با آب شست و شو داده بود و به این سو و آن سو می‌رفت. گفتم: گرما تو را به سختی افکنده؟ گفت: نه، چیزی دیگری بر من سخت آمده، و آن‌گاه لختی درنگ کرد و چنان که گویی از بند رها شده گفت: اینک، اینک! سپس دوات برگرفت و چیزی نوشت که نمی‌دانم چه بود، و پس از آن گفت: دانستی من در چه حالی بودم؟ گفتم: نه،

---

۱. دیوان الفرزدق، ج ۲، ص ۷۲.

گفت: ابونواس گوید:

كَالدَّهْرِ فِيهِ شَرَاسَةٌ وَلِيَانُ[1]

مانند روزگار که در آن درشتی و نرمی است.

و من معنای این سخن را از او پرسیدم، ولی او از پاسخ دادن سر باز زد، تا اینکه خداوند آن را برای من آشکار ساخت و خود اینگونه سرودم:

شَرِسْتَ بَلْ لِنْتَ بَلْ قَانَيْتَ ذَاكَ بِذَا فَأَنْتَ لا شَكَّ فِيكَ السَّهْلُ وَالجَبَلُ[2]

درشتی کردی و نرمی نمودی، و این را با آن آمیختی؛ پس بی‌شک در تو دشت و کوه با هم است.

و به جان خود سوگند که اگر این روایتگر خاموش می‌شد بیت خود از درون خویش پرده برمی‌داشت؛ چرا که تکلّف در آن آشکار و تظاهر در آن هویداست. ...»[3].

ابن‌رشیق در ادامه به بیان حالتهایی از این دست می‌پردازد، و پیرامون برخی از آنها در فصلی کامل با عنوان «باب فی عمل الشعر وشحذ القريحة له» که شمار صفحات آن بیش از هفت صفحه است، سخن می‌گوید.[4]

از همین قبیل است این سخن ابن‌قتیبه (د: ۲۷۶ هـ.) که شعر را انگیزه‌هایی است که کنداندیش را ترغیب می‌کند و متکلّف را

---

۱. دیوان أبی‌نواس، ص ۴۰۶. ۲. دیوان أبی‌تمام، ج ۳، ص ۱۱.
۳. العمدة فی محاسن الشعر وآدابه، ج ۱، صص ۳۷۳ ـ ۳۷۸.
۴. بنگرید به: همان، ج ۱، صص ۳۷۲ ـ ۳۸۵.

بر می‌انگیزد، از جملهٔ این انگیزه‌ها شراب و طرب و آزمندی و خشم و شوق است...[1] و یا آنچه که دربارهٔ بهترین شاعران گفته شده است که امرؤالقیس (۵۰۰ـ ۶۲۲م.) هنگامی شعر نکو می‌سراید که بر اسب سوار شود، و....

اینها و نمونه‌هایی از این دست دربردارندهٔ نکته‌سنجیهای روانی درونی و بیرونی پیرامون انگیزه‌های درونی و بیرونی کار ادبی و نیز رابطهٔ میان سخن و گویندهٔ آن، و تأثیرپذیری وی از طبع، انگیزه، و شرایط خویش است.

البتّه توجّه به اثرگذاری سخن در دیگران بیشتر از این بوده است، و با توجّه به شرایط شعر تازی در آغاز پژوهشهای نقدی کهن می‌توان گفت که بیشترین اهتمام و توجّه به این غرض صورت گرفته است. شاعر وظیفه‌ای همپایهٔ وظیفهٔ سخنور بر عهده داشت: فخر به خود و قبیله، و برپاکردن شور و شوق در مناسبتهای گوناگون، و مدح و هجو و ... همهٔ اینها مسائلی هستند که بیش از توجّه به بررسی انگیزه‌های درونیِ سخن، نیازمند توجّه به اثرگذاری سخن بر دیگران است، و این با آنچه که مکتب نوینِ مبتنی بر روانکاوی درصدد رسیدن به آن است، تفاوت دارد، و امّا بررسی گوینده بر پایهٔ سخن او، و به تصویر کشیدن ویژگیهای روانی وی از طریق آثارش راهی است که به نظر می‌رسد از طبیعت نقد و گسترهٔ آن بیرون باشد.

توجّه به اثرگذاری سخن بر دیگران در بسیاری از نمونه‌هایی که دکتر خلف‌الله آورده و ما در اینجا گزینه‌ای از آن را ذکر کردیم و نیز در گزینهٔ استاد خولی آشکارا به چشم می‌خورد. برخی از نویسندگان در این باره به گونه‌ای

---

۱. الشعر و الشعراء، ج ۱، ص ۲۳.

مقدّماتی و ساده، و برخی دیگر، همچون عبدالقاهر در أسرار البلاغة، با ارائهٔ نظریه‌هایی بررسیده و استوار آن را مطرح کرده‌اند.

ما در اینجا چند نمونهٔ دیگر ذکر می‌کنیم که در آنها این توجّه به تصویر کشیده شده است:

قاضی ابوالحسن جرجانی (د: ۳۶۶ هـ.) می‌گوید:

بیزاری از تکلّف بر می‌خیزد، و روان آدمی از تصنّع گریزان است، و با دور شدن از طبع شیرینی فروکاهد، و درخشش از میان برخیزد، و زیبایی رخت بربندد، و این چه بسا سبب نابودی نیکوییها شود، همچنان که در شعر ابوتمّام بسیار دیده می‌شود. او از میان معاصران، پیروی از شاعران نخستین را در بیشترینهٔ واژگانش پیشهٔ خویش ساخته، و از آن به ناهموارسازی واژگان رسیده، و در شعر خود چندین بار بدان افتخار کرده است. او می‌گوید:

فَكَأَنَّمَا هِيَ فِي السَّمَاعِ جَنَادِلٌ   وَكَأَنَّمَا هِيَ فِي القُلُوبِ كَوَاكِبُ[1]

آن چکامه‌ها گویی در گوش به‌سان آبشار و در دل چونان ستاره‌اند.

وی سخت به بی‌راهه رفته و در این پیروی کورکورانه شتابان گام نهاده است، ولی بدان خشنود نگشته و خواسته است آرایه‌های بدیعی را هم به آن بیفزاید. از این رو با هر مشقّت و به هر وسیله‌ای آن را به کار گرفته است، امّا با این دو ویژگی نیز خشنود و راضی نشده و کوشیده است بهره‌گیری از معانی پیچیده و در نظر داشتن

---

۱. دیوان أبی‌تمام، ج ۱، ص ۱۷۴.

اغراض ناپیدا را هم به آنها بیفزاید؛ از این رو هر سخن بی‌ارزش و باارزشی را بر آن بار نهاده، و به هر طریقی افکار و اندیشه‌هایی را به آن اختصاص داده، و شعر او از آن دسته اشعاری گردیده است که چون به گوش رسد جز با رنجش اندیشه و زحمت خاطر و تحمیل بر قریحه راهی به دل نیابد، و در پی سختی و مشقّت به دست آید، به گونه‌ای که این سختی و مشقّت، آدمی را از توان اندازد و نیرویش را بکاهد. در این حالت جان و روان او برای گوش سپردن به سخن نیکو و یا لذّت بردن از زیباییهای سخن آمادگی ندارد، و این گناه تکلّف است.[1]

قاضی جرجانی در شرح سخن ابوتمّام می‌گوید:

کدام شعر از این شعر کم‌آب‌تر و از شاداب و سرسبز کردن دل دورتر است؟

خَشُنْتِ عَلَيْهِ أُخْتَ بَنِي خُشَيْنِ   وَأَنْجَحَ فِيكِ قَوْلُ العَاذِلَيْنِ

أَلَمْ يُقْنِعْكِ فِيهِ الهَجْرُ حَتَّى   بَكَلْتِ لِقَلْبِهِ هَجْراً بِبَيْنِ؟[2]

دختر بنی‌خُشین! تو بر او خشونت روا داشتی و سخن آن دو سرزنش‌کننده دربارهٔ تو درست از آب در آمد.

آیا دوری از او را برایش کافی ندانستی که آن دوری را در دلِ او با جدایی و دشمنی آمیختی؟

آیا پست‌تر و بی‌مایه‌تر از «بکلت» در سرآغاز عاشقانه (نسیب)

---

۱. الوساطة بين المتنبّي وخصومه، ص ۲۶.

۲. دیو ان أبی‌تمّام، ج ۳، ص ۲۹۷.

دیده‌ای؟[۱]

وی در جایی دیگر به هنگام سخن از بُحتری (۲۰۶ ـ ۲۸۴ هـ.) می‌گوید:

من از آن رو تو را به بحتری احاله دادم که او به روزگار ما نزدیک‌تر، و شعرش برای ما مأنوس‌تر، و سخنش با طبع ما سازگارتر و به عادات ما همانندتر است؛ چه آنکه جانِ آدمی با همانند خود خو می‌گیرد، و هر چیز آنچه را که به خود نزدیکتر است می‌پذیرد.[۲]

ابوهلال عسکری (د: ۳۹۵ هـ.) در کتاب الصناعتین می‌نویسد:

جانِ آدمی نرم و نازک را می‌پذیرد و از زبر و خشن دوری می‌گزینند، و از ستبرِ ناپسند آشفته می‌شود، و همهٔ اعضا و حواس بدن به همساز خود آرام گیرد، و از ناهمساز خود بیزاری جوید. دیدگان با زیبایی خوگیرند، و از زشتی روی‌گردان. بوی خوش مشام را نوازش دهد، و بوی بد آدمی را خشمناک سازد. دهان از شیرینی لذّت بَرَد، و تلخی را پس زَنَد. گوش آرزومند سخن درست و شگفت است، و از صدای ناهنجار گریزان. دست را از نرمی خوش آید و از زبری آزار بیند. فهم با سخنِ نیک انس گیرد، و به کلام مألوف آرام یابد، و به گفتار درست گوش سپارد، و از سخن ناممکن بگریزد و گفتار خشک و خشن را پس زند.[۳]

برخی از نکته‌سنجیهای در خور توجّه قاضی جرجانی پیرامون وظیفهٔ نقد،

۱. الوساطة بین المتنبّی وخصومه، ص ۲۷.

۲. همان، ص ۳۴.

۳. کتاب الصناعتین، صص ۷۱ ـ ۷۲.

شعر و ذوق در گفتار زیر به چشم می‌خورد. او این سخن را در پاسخ به مخالفان دیدگاه خود مطرح می‌سازد:

ما در این باره با تو هیچ ستیزی نداریم؛ چرا که در آن جایی برای ارائهٔ دلیل نیست، و ذکر برهان برای آن دشوار است؛ از آن رو که مدار آن بر گواه گرفتن قریحه‌های زلال و طبیعتهای سالم است؛ قریحه و طبیعتی که مدّتها به شعر پرداخته، و در نقد آن مهارت یافته، و عیار آن ثابت شده، و در تمییز شعر و گزینش آن نیرومند گشته است.

اگر ما به سراغ آنچه که تو آن را از باب غلط و خطا می‌دانی و آن را به ناممکن‌گویی و نقیض‌گویی نسبت می‌دهی، می‌رویم برای آن است که با انکار خصمت و مجاب نمودن مخالفت، با ادّعا و استدلال تو مقابله کنیم، امّا اینکه می‌گویی: این کم‌مایه و خنک، و آن ساختگی و بی‌راهه‌روی است، از دوری نفس از آن و اندکیِ آسودگی دل بدان حکایت دارد.

شعر با استدلال و برهان به جانها راه نمی‌یابد، و با ستیز و سنجش در سینه‌ها جای نمی‌گیرد، بلکه زیبایی و دلپذیری است که توجّه به آن را همراه دارد، و درخشش و شیرینی است که نزدیک شدن به آن را موجب می‌گردد. گاهی ممکن است چیزی استوار و پابرجا باشد، ولی شیرین و دلپذیر نباشد، و یا نیکو و اطمینان‌بخش باشد، امّا لطیف و خوش‌ترکیب نباشد، همچنان که ممکن است چهرهٔ زیبا و سالم، نفرت‌انگیز و ناپسند به نظر آید، ولی چهره‌ای دیگر

بـدون ایـن ویـژگیها دوست‌داشتنی و دلنشین باشد.[1] پس هر صناعتی را کارآزموده‌ای است که در شناخت ویـژگیهای آن صناعت باید به او مراجعه کرد، و به هنگام لغزش در شناخت از آگاهی او برخوردار گشت.[2]

این سخن را عبدالقاهر، شاگرد قاضی جرجانی، نیز در پایان دلائل الإعجاز در فصلی ویژه با عنوان «إدراك البلاغة بالذوق واحساس النفس»[3] و همچنین در أسرار البلاغة تکرار کرده است.

اینان از شعر به عنوان صناعت یاد می‌کنند، و عواملی را که موجب می‌شود این صناعت نزد شنوندگان پسندیده و از نظر زبان‌آوری دلپذیر گردد، شرح می‌دهند. برای مثال قاضی جرجانی می‌نویسد:

شاعرِ کارآزموده در نیک گرداندن سرآغاز سخن، تخلّص و سپس پایان سخن می‌کوشد، چرا که اینها جایهایی هستند که شنونده را به‌گوش دادن فرا می‌خواند، و او را به شنیدن علاقه‌مند می‌سازد. در سایهٔ دقّت و توجّه آشکار می‌شود که این مسئله تنها به شاعران نخستین اختصاص نداشته است، و بحتری نیز از شیوهٔ همین شاعران ـ البته در غیر از سرآغاز سخن ـ پیروی کرده است. چرا که او هم به سرآغاز سخن توجّه کرده، و هم زیباییهایی را در آن گرد آورده است، امّا ابوتمّام و متنبّی به تخلّص بیش از هر چیز توجّه

---

۱. این درک درستی از شعر است که در برابر درک ظاهری قدامة بن جعفر قرار دارد (س).

۲. الوساطة بین المتنبّي وخصومه، صص ۹۱ ـ ۹۲.

۳. بنگرید به: دلائل الإعجاز، صص ۵۴۶ ـ ۵۵۷.

نشان داده‌اند، و بدان اهتمام ورزیده‌اند، و در این میان به‌ویژه متنبّی به خواسته و هدف خویش و حتّی افزون بر آن دست یافته و آن را به نیکویی بیان داشته است.[1]

پیش از قاضی جرجانی نیز ابن‌قتیبه دربارهٔ سرآغاز عاشقانه (نسیب) در شعر چنین گفته است:

پس از آن چکامه‌سرا به نسیب رسد، و از سختی شوق و درد جدایی و فزونی عشق گلایه کند، تا دلها را به سوی خویش کشاند و توجّه شنوندگان را خود جلب نماید، و آنان را به‌گوش سپردن به سخنش فراخواند. زیرا نسیب به جانها نزدیک است، و بر دلها نیک نشیند، و این از آن روست که خدای عشق‌ورزی و همنشینی با زنان را در سرشت بندگان نهاده داده است، و چه بسا هیچ کس نباشد که بی‌جهت از این علاقه بی‌بهره، و کامی از آن به حلال یا حرام نستانده باشد.[2]

ابن‌رشیق نیز در العمدة سخنی همانند سخن قاضی جرجانی دربارهٔ سرآغاز عاشقانه می‌گوید.

از این نمونه‌ها نمونه‌ای است که در گزینه‌ای که ما پیشتر آوردیم، آمده است. این نمونه ما را به نتیجه‌ای که می‌خواهیم می‌رساند، و آن نکته‌سنجی روانی در نقد کهن است، که با پاره‌ای از پرسشهایی که «شیوهٔ روانشناختی» در

۱. الوساطة بین المتنبّی وخصومه، ص ۵۱.

۲. الشعر و الشعراء، ج ۱، ص ۲۰.

نقد معاصر پیش می‌کشد و می‌خواهد به آنها پاسخ گوید، مورد توجّه قرار گرفته است.

برخی از این نکته‌سنجیها به پایهٔ نظریه‌های استوار رسیده، و برخی نیز در حدّ تکان و ملاحظه‌های پراکنده باقی مانده است، و در هر حال شیوهٔ روانشناختی از این نقد نهفته در لابه‌لای متون بهره‌مند شده است.



امّا در دورهٔ معاصر «شیوهٔ روانشناختی» رشد زیادی داشته است. این شیوه به یاری نویسندگانی چون دکتر طه حسین (۱۸۸۹ ـ ۱۹۷۳ م.) در دو کتابش پیرامون ابوالعلاء، و نیز کم و بیش در دیگر کتابهایش رشد یافت، همچنان که استاد عقّاد (۱۸۸۹ ـ ۱۹۶۴ م.) با پژوهشهایی که دربارهٔ شخصیتهای ادبی در جستارهای پراکنده‌ای که با عناوین الفصول، المطالعات، المراجعات، ساعات بین الکتب منتشر می‌ساخت، در این میان نقش داشت، و پس از آن این شیوه را در کتابهای ابن‌الرومی حیاته من شعره، شعراء مصر وبیئاتهم فی الجیل الماضی، و نیز در عمر بن ابی‌ربیعة، و جمیل بثینة روشن و آشکار نمود. افزون بر این دو، استاد مازنی (۱۸۹۰ ـ ۱۹۴۹ م.) در جستارهای پراکنده‌اش در حصاد الهشیم، و خیوط العنکبوت، و پس از آن در کتاب بشّار، و استاد امین الخولی (۱۸۹۵ ـ ۱۹۶۶ م.) در پژوهشی که پیشتر بدان اشاره کردیم، و نیز در کتاب رأی فی أبی‌العلاء به بالندگی این شیوه کمک کردند. نشانه‌های این شیوه همچنین در پژوهشهای دکتر اسماعیل ادهم دربارهٔ توفیق الحکیم، و خلیل مطران، و در پژوهشهای روانشناختی و غیر روانشناختی دکتر محمّد خلف اللّه، و در دو کتاب نگارندهٔ این سطور با نام التصویر الفنّی فی القرآن، و کتب وشخصیات وارد شد، و این شیوه

رفته رفته در پژوهشهای نقدی معاصر جای خود را گشود.

البته در این میان جز در مواردی اندک، شیوهٔ روانشناختی تنها و به صورت مستقلّ در کار نیست، و در بیشترینهٔ پژوهشهای پیشگفته این شیوه با دو شیوهٔ دیگر در هم آمیخته شده، وگرچه در برخی از آنها عامل اصلی به شمار می‌رود، ولی در بسیاری از آنها به عنوان عامل یاریگر شناخته می‌شود.

در این پژوهشها و نگاشته‌ها شمار زیادی از پرسشهایی مطرح شده است که پاسخگویی به آنها بر عهدهٔ «شیوهٔ روانشناختی» است، و ما در نمونه‌هایی که در ادامهٔ بحث می‌آوریم تصویری ازچگونگی رشد و بالندگی این شیوه در پژوهشهای معاصر ارائه می‌کنیم:

۱. از کتاب مع أبی‌العلاء فی سجنه، نوشتهٔ دکتر طه حسین:

در عبارتهای زیر از عامل روانی سخن به میان می‌آید؛ چرا که ابوالعلاء در لزومیات بر خود سخت می‌گیرد، و در قافیه‌ها خود را به رعایت چیزی ملزم می‌کند که ضرورتی ندارد، و شعر خود را بر تمامی حروف قافیه به نظم می‌کشد، و برخی چنان دشوار است که شعر در آن قالب نمی‌گنجد، و در نتیجه در سراسر آن تکلّفی آشکار به چشم می‌خورد و شعر را کاملاً تباه می‌سازد. این مسئله به طور کلّی به فراغت، سنگدلی و سرگرم شدن او با این‌گونه اشعار دشوار باز می‌گردد. طه حسین می‌گوید:

> نتیجهٔ همنشینی روزان و شبان من طی یک ماه و اندی با ابوالعلاء معرّی همین است که می‌خواهم آن را برای تو به تصویر بکشم و آن را بر تو عرضه دارم: نخستین نتیجه‌ای که تو را با آن روبرو می‌سازم و در عین حال پیش‌بینی می‌کنم که تو را خوش نیاید، و خشمگینت سازد این است که لزومیات نتیجهٔ تلاش و کوشش

نیست، بلکه حاصل بیکاری و بیهودگی است. من در این باره قدری توضیح می‌دهم تا خشمت را فرو نشانم، و ناخشنودیت را به اقرار و اعتراف تبدیل کنم.

ابوالعلاء خود را خانه‌نشین کرده بود و نیم‌قرن از خانهٔ خود بیرون نیامد. فرض کن تو در این نیم‌قرن که چند سال و چند ماه و چند هفته و چند روز و چند ساعت است، مجبور باشی که در زندان به سر بری، امّا این زندان همان خانه‌ای باشد که تو آن را در این سالهای دراز مطابق میل و خواسته‌ات سر و سامان داده‌ای؛ آیا می‌پنداری ماندن در این زندان را در همهٔ این سالهای پیاپی و یکنواخت و پیوسته که روزهای آن همچون قطره‌های آب به یکدیگر شباهت دارد، تاب می‌آوری؟ آیا می‌پنداری قوانین مدنی جدید اگر بخواهد بر مجرمان سخت گیرد و مجازاتی متناسب با جرمهای زشت و جنایتهای پلید آنان ـ که آثارش بر زندگی افراد و گروههای جامعه کمتر از خود این جرمها و جنایتها نیست ـ در نظر بگیرد، زندان همراه با بیکاری، یا زندان همراه با کار سبک، و یا زندان همراه با کار سنگین را برای مدّتی کم یا زیاد در نظر گیرد، این مدّت هر چقدر هم که باشد به نیمی از دورانی که ابوالعلاء خود را در زندان خویش حبس کرده بود، می‌رسد، یا اینکه از یک‌سوم آن هم فراتر نمی‌رود؟ حقیقت آن است که آسودگی پیوسته و بیکاری مطلق را نه کسی به ابوالعلاء تحمیل کرده بود و نه خود چنین وضعیتی را برای خویش به وجود آورده بود، و چنین می‌پندارم که او نمی‌توانست چنین وضعیتی را تاب آورد و نسبت

به آن شکیبایی ورزد، بلکه بسیار می‌خواند و بسیار بر دیگران املا می‌کرد، و با شاگردان و طالبان علم و میهمانان خود به گفت و گو می‌نشست.

البته همهٔ اینها با وجود گستردگی و فراوانی نمی‌توانست وقت شیخ ما را پر کند، و یکنواختی و پیوستگی آن را دگرگون سازد. از طرفی ابوالعلاء همهٔ وقت خود را با مردم برای خواندن و املا کردن و سخن گفتن نمی‌گذراند، و تنها بخشی از وقت خود را به این قبیل کارها اختصاص می‌داد، و بخش دیگر آن را با خود خلوت، و در تنهایی سپری می‌کرد، و شاید وقت تنهایی و خلوت با خود از وقتی که او با دیگران می‌گذراند بیشتر، یا برابر با آن و یا اندکی کمتر از آن بوده باشد، امّا به هر حال زمان درازی بود که هر روز بی‌وقفه تکرار می‌شد، آن هم نه برای مدّت یک یا چند سال، بلکه در طول دهها سال. برای او همچنین به هنگام فراغت، سخن با همسر و یا بازی با فرزندان هم جایی نداشت، و گمان نمی‌کنم سخن گفتن با خادم نیز وقت زیادی از او می‌گرفت؛ چرا که خادم او نیز پس از رفتن مردم به سر و سامان دادن به اوضاع خانه می‌پرداخت و سپس آن را ترک می‌کرد. او به هنگام تنهایی حتّی نمی‌توانست وقت خود را با مطالعه سپری کند، و تنها در صورتی می‌توانست مطالعه کند که کسی باشد تا برای او کتاب بخواند؛ زیرا آن‌گونه که او خود برای ما می‌گوید به کمک دیگران از عهدهٔ این کار بر می‌آمد، همچنان که به همین دلیل نیز نمی‌توانست بنویسد، و من گمان نمی‌کنم او خواندن و نوشتنی را می‌دانست که نابینایانی

همچون او با آن آشنایند، گرچه وی خود به چنین خواندنی در این بیت اشاره می‌کند:

كَأَنَّ مُـنَجِّمَ الأَقْـوَامِ أَعْـمَى لَدَيْهِ الصُّحفُ يَقْرَأُهَا بِلَمْسِ[1]

گویی پیشگوی قوم نابیناست و کتابهای پیش رو را با لمس می‌خواند.

کسی نگفته است که معرّی می‌خوانده و می‌نوشته است، بلکه گفته‌اند که این کار را با کمک دیگران انجام می‌داد و حتّی نام برخی از کسانی را که در خواندن و نوشتن به او کمک می‌کرده‌اند، ذکر نموده‌اند. او برای این کمک از آنان سپاسگزاری می‌کند. وی به هنگام تنهایی و خلوت با خود هیچ‌کس را نمی‌یابد که در خواندن و نوشتن و دیگر کارهایی که با کمک دست صورت می‌گیرد، به او کمک کند.

من همچنین گمان نمی‌کنم که ابوالعلاء زیاد می‌خوابیده است؛ چرا که زندگی محدود و ناهموار او بیشتر با بیداری و یا خواب اندک می‌تواند سازگار باشد. پس ابوالعلاء در ساعات بیکاری که در طول نیم‌قرن هر روز و هر شب و هر هفته و هر ماه و هر سال بر او تحمیل می‌شد، چه می‌کرد؟ می‌اندیشید؟ به چه می‌اندیشید؟ به آنچه که از دانش و ادبیات و فلسفه به دست آورده بود؟ به آنچه برای او خوانده می‌شد؟ به آنچه که برای املا کردن بر شاگردان و طالبان علم آماده می‌کرد؟

ما می‌دانیم که نه تنها ابوالعلاء، بلکه ادیبان فیلسوف و مدرّسان بینا

۱. لزوم ما لایلزم، ج ۲، ص ۹۲۰.

هم خود را به اندیشیدن و نگارش و آموزش مشغول می‌داشته‌اند؛ آنها می‌خواندند و به آنچه می‌خواندند می‌اندیشیدند، و برای املا و تدریس آمادگی پیدا می‌کردند، و در نگارش می‌کوشیدند، ولی همهٔ اینها نمی‌توانست وقت آنان را پر کند، و از زندگی اجتماعی و زندگی خاصّ خانوادگی بازشان دارد، و از شنیدن سخنانی که دوست دارند، محرومشان سازد. آنان وقتی را برای تحصیل، و کار و مشارکت درکارهای اجتماعی و خانوادگی اختصاص می‌دادند، و با این حال فرصتی را هم برای فراغت و استراحت پیدا می‌کردند، امّا در مورد مردی همچون ابوالعلاء چگونه می‌اندیشی؟ مردی که از زندگی اجتماعی و خانوادگی، و خوب و بد آن روی می‌گرداند، و چون نابینا است حتّی نمی‌تواند با دیدن چیزهای پیرامونش خود را سرگرم کند. از این رو اوقات فراغت ابوالعلاء سخت‌تر و درازتر از توان و طاقت او بود، و او چاره‌ای نداشت جز اینکه برای پر کردن این اوقات از چیزی کمک بگیرد که با آن بتواند در آسودگی خاطر و پاکیِ دل و طهارت درون دمی بیاساید تا خواب او را فراگیرد یا وقتِ دیدار طالبان علم و میهمانان فرا رسد. گمان می‌کنی که او با چه چیز خود را سرگرم می‌کرد و در کمال آرامش و پاکیِ دل، و همچنین به دور از مردم و بی‌نیاز به آنان اوقات خود را پر می‌کرد؟ او ناگزیر باید مایهٔ سرگرمی و پر کردن اوقات فَراغت خود را در خویش و تنها در خویش می‌یافت، که یافته است: حافظه‌ای نیرومند و کم‌مانند، و هوشی سرشار و دوراندیش. در حافظهٔ او همهٔ واژگان زبان تازی و یا دست کم

بیشترینهٔ آنها، و نیز سخنانی که از بزرگان شنیده، و کتابهایی که خوانده، و شعرها و حکایتها و اخباری که برایش نقل شده بود، همه و همه در حافظه‌اش جای داشت، و هوش او برای به خاطر سپردن همهٔ دانشهای گوناگونی که فراگرفته بود گنجایش داشت، و به گونه‌ای ویژه می‌توانست چیزهایی که می‌خواهد واکاود و به ژرفای آنها نفوذ کند.

ابوالعلاء چشمان خود راگشود و خویشتن را در میان این واژگان، معانی و دیدگاهها دید؛ واژگان و معانی و دیدگاههایی که تقریباً از شمار بیرون بود، و او در کنار خود جز آنها را نمی‌دید. او چشمان خود راگشود و در برابر دیدگان خود اوقات فراغت درازی را دید که نمی‌توانست آن را تاب آورد و بر آن شکیبایی ورزد. پس این واژگانی که از بر داشت و این دانشی که در سینه اندوخته بود، اگر نتواند اوقات او را پر کند چه ارزشی دارد؟! دیگران اوقات فراغت خود را با شطرنج و تخته نرد و رفتن به کوچه و خیابان و شرکت در مجالس و باشگاهها و تلاش برای کسب روزی سپری می‌کنند، و به آنچه دوست دارند گوش می‌سپارند، ولی او به هیچ‌یک از این کارها نمی‌پرداخت. پس چرا به بازی با این واژگان نپردازد، و خود را با این معانی سرگرم نسازد؟ و چرا به عنوان راهی برای سرگرمی و بازی و پر کردن اوقات فراغت خود درصدد ایجاد تناسب میان این واژگان و معانی از نظر شکل و ظاهر و نوع آنها برنیاید؟ من در درستیِ این عقیده شک ندارم و خود را نیز نمی‌فریبم که او با واژگان و معانی بازیهای گوناگونی می‌کرد؛ زیرا نمی‌توانست جز

این کار دیگری کند. او در این بازیها با نثر مرسل، نثر مسجّع، شعر آزاد و شعر مقیّد بازی می‌کرد. شعر آزاد، شعری است که بر سر زبان همهٔ مردم جاری است، و رعایت وزن و قافیه به گونهٔ شناخته‌شده الزامی است، و شعر مقیّد شعری است که ابوالعلاء آن را می‌سرود، و به چیزهای که ضرورتی نداشت، پای‌بند بود. او نه تنها چیزهای غیر ضروری را در قافیه رعایت می‌کرد، بلکه خود را به رعایت معانی نیز ملزم می‌ساخت. وی تنها در دیوان اللزومیات نیست که خود را به رعایت معانی ملزم می‌سازد، بلکه در الفصول والغایات نیز چنین کرده است.[1]

۲. از کتاب ابن‌الرومی، نوشتهٔ استاد عقّاد:

در عبارتهای زیر پیرامون خلق و خوی ابن‌رومی (۲۲۱ ـ ۲۸۳ ه.) و تأثیر این خلق و خو بر زیاده‌روی در امیال نفسانی و جسمانی، و نیز تأثیر این زیاده‌روی بر خلق و خوی وی، و همچنین تأثیر این دو با هم بر وسواس او، و تأثیر این وسواس بر شعر گفتن او سخن گفته شده است. اینها نمونه‌ای از موارد بسیاری است که نویسنده در کتاب خود ذکر می‌کند، و به جنبه‌های گوناگون روان ابن‌رومی و واکنشهای پیدا و پنهان او می‌پردازد:

شاید درست‌تر این است که بگوییم: خلق و خو و زیاده‌روی ابن‌رومی او را به ورطهٔ نابودی انداخت؛ ورطه‌ای که آغاز و انجامش دانسته نیست. خلق و خویش او را به زیاده‌روی کشاند، و

۱. مع أبی العلاء فی سجنه در المجموعة الکاملة لمؤلّفات الدکتور طه حسین، ج ۱۰ (ابوالعلاء المعرّی)، صص ۳۸۵ ـ ۳۸۹.

زیاده‌روی به خلق و خوی او آسیب رساند، از آن رو که این زیاده‌روی او را به جست و جو برای رسیدن به همهٔ جزئیات خواسته‌ها و تمایلاتش وا می‌داشت، و جای شگفتی نیست که این زیاده‌روی جسم او را بیمار و روان او را رنجور کند، و به خرد او آسیب رساند. او در حالی اینچنین زیاده‌روی می‌کرد که جسمش بیمار و روانش رنجور بود، و خردش به کژی و ناراستی می‌گرایید و به مهارش در نمی‌آمد. بیماری عامل زیاده‌روی، و زیاده‌روی عامل بیماری در او بود، و او در این ورطهٔ نابودی در بلا و عذابی همیشگی به سر می‌برد؛ بلا و عذابی که هیچ انسان نیرومند و مقاوم زیر بار آن نمی‌رود، تا چه رسد به انسان ضعیف و نحیف. همهٔ اینها با اختلال روانی و رفتارهای نامتعارفی که از او سر می‌زد و گاه به گاه تکرار می‌شد، از نظر جسمی و فکری ارتباط داشت.

دلایل اختلال روانی ابن‌رومی و انحرافهای رفتاری او در شعر و غیر شعر او به اندازهٔ کافی است. نخستین بار که از او و یا دربارهٔ او می‌خوانی به سلامت روان و اعتدال خرد او شک می‌کنی، و چون با تأمّل بیشتر از او و دربار‌ه‌اش می‌خوانی این شک و تردید افزایش می‌یابد و به یقینی تردیدناپذیر تبدیل می‌شود. همهٔ دانسته‌های ما دربارهٔ ضعیفی و ناسازگاری حسّ و پیری زودرس و دگرگونی چهره و تن دادن به ناخوشی و لرزش در راه رفتن و بدگویی و زیاده‌روی در خواسته‌ها و لذّتها و دیدگاههای گونه‌گون و دلمشغولیهای او که در لابه‌لای سروده‌هایش می‌خوانیم... نشانه‌هایی هستند که در دلالت بر اختلال روانی و انحراف رفتاری

او، و نیز دلالت بر نوع اختلال و نوع انحراف، خطایی در آنها به چشم نمی‌خورد.

گفتیم: «نوع اختلال» زیرا این واژه همچون واژهٔ «سلامت» عنوان فراگیری است که هم حالتهای روانی و هم حالتهای جسمی، و حتّی فراتر از آنها را دربر می‌گیرد. می‌گوییم: این سالم است و آن سالم است، امّا میان این سلامت و آن سلامت فاصلهٔ زیادی است؛ می‌گوییم: این اختلال روان دارد، و آن اختلال روان دارد، ولی تفاوت در اخلاق و رفتار میان این دو همچون دورترین فاصلهٔ میان دو فرد مختلف است: یکی روانش مختل می‌شود، در حالی که فردی بی‌باک و سرسخت و ماجراجوست و بر دشواریها سخت یورش می‌برد، و از مصیبتها نمی‌هراسد، و دیگری اختلال روان دارد، و فردی سر به زیر و هراسان است، و از مشکلات کوچک می‌هراسد، و آنها را بزرگ می‌کند، و حتّی مشکلاتی را می‌آفریند که در خارج وجود ندارد، و جز در پندار او یافت نمی‌شود. میان این دو حالت، و بلکه در هر حالتی از این دو حالت، تفاوتها و اختلافهایی به چشم می‌خورد که نه در محدوده‌ای مشخّص گرد می‌آیند و نه می‌توان آنها را با هم مقایسه کرد.

بدیهی است که ابن‌رومی در نوع اختلال خود از گروه نخست نبود، و از کسانی بود که در گروه دوم جای دارند؛ گروهی که هراس به خود راه می‌دهند، و به دلشوره و نگرانی خود دامن می‌زنند.

شماری از کسانی که از چنین خلق و خویی برخوردارند از فضای باز و حیوانات اهلی، همچون گربه و سگ و موش که هیچ خطر و

قدرتی ندارند، می‌هراسند. ابن‌رومی نیز یکی از همین کسان بود، و می‌پندارم که او در سرتاسر زندگی خود، در سلامت و بیماری، و در جوانی و پیری این‌گونه نگرانیها و هراسها را به خود راه می‌داد، و نیز می‌پندارم کند و کاو معانی شعری، و پافشاری و سخت‌گیری او در پرداختن به آنها و دگرگون ساختن جوانب آنها جز نشان کوچکی از علائم وسواس نباشد؛ وسواسی که آدمی را آسوده نمی‌گذارد و همواره او را به تردید و شک می‌افکند، و آرامش و قرار را از او می‌گیرد، و تا جایی پیش می‌رود که دیگر راهی برایش باقی نمی‌ماند.[1]

ابن‌رومی در جوانی و پیری دلمشغولیها و نگرانیها را به خود راه می‌داد، و وسواس با او تا سالهای پایانی عمرش ادامه داشت، تا جایی که به آسیبی ریشه‌دار در او بدل شد، و بر همهٔ گفتار و رفتارش سایه افکند و او نمی‌توانست از آن رهایی یابد، و در نتیجه همواره فال بد می‌زد، چنان که ترس از آب او را به دوری از آن چنان فرا می‌خواند که اگر از روی مهمان‌نوازی و دوستی هم کسی او را به گذر از روی آب فرا می‌خواند از رفتن سرباز می‌زد. او هراس از آب را برای ما به گونه‌ای به تصویر کشیده است که چیزی جز حالت بیماری او را نشان نمی‌دهد، هرچند که تشبیه در آن از نوع مجاز در شعر و نیرنگ‌سازی خیال باشد.

ابیات زیر یکی از هراسها و اضطرابهای او را از آب نشان می‌دهد:

---

۱. در این باره به گفتار دکتر طه حسین در کتاب من حدیث الشعر و النثر پیرامون پراکنده‌گویی ابن‌رومی مراجعه کنید (س).

وَلَوْ ثابَ عَقْلِی لَمْ أَدَعْ ذِکْرَ بَعْضِهِ

وَلٰکِنَّهُ مِنْ هَوْلِهِ غَیْرُ ثائِبِ

أَظَلُّ إذَا هَزَّتْهُ رِیحٌ وَلَألَأَتْ

لَهُ الشَّمْسُ أَمْواجاً طِوالَ الغَوَارِبِ

کَأَنِّی أَرَی فِیهِنَّ فُرْسَانَ بُهْمَةٍ

یُلِیحُونَ نَحْوِی بِالسُّیُوفِ القَوَاضِبِ[1]

اگر خِردم باز می‌گشت یاد آن را فرو نمی‌گذاشتم، امّا چنان ترسیده‌ام که خردی در من نمانده است.

آن‌گاه که باد، آب را موج‌دار می‌کند و پرتو خورشید بر امواجی که در افق نمایان است می‌تابد،

من موجها را چونان سوارانی دلاور و بادپیما می‌بینم که با شمشیرهای برّان به سویم می‌آیند.

و گفتنی است آبی که او در اینجا آن را وصف می‌کند، آب دجله است، نه آب دریا و اقیانوس![2]

۳. از کتاب بشّار بن برد، نوشتهٔ استاد مازنی:

در عبارتهای زیر پیرامون زندگی روانی بشّار که برخاسته از کاستی و آفتی است، سخن گفته می‌شود:

بشّار دیگران را هجو می‌کرد، و دهان خود را به دشنام‌گویی به

---

۱. دیوان ابن الرومی، ج ۱، صص ۱۳۶ ـ ۱۳۷، با حذف ابیاتی میان آنها.

۲. ابن الرومی در المجموعة الکاملة لمؤلّفات الأستاذ عبّاس محمود العقّاد، ج ۱۵ (تراجم وسیر ۱)، صص ۱۰۱ ـ ۱۰۲.

مردم می‌گشود، و آنها را به ترس و وحشت می‌افکند، و دارایی‌شان را از آنان می‌گرفت و به عبارتی بهتر ایشان را سرکیسه می‌کرد. او در رفاه و آسایش و بی‌نیازی می‌زیست، و همواره زبان گزنده‌ای داشت، و از آنجا که او با وجود تنومندی و پرتوانی و نیرومندی نمی‌توانست به دلیل نابینایی خود رودررو و بی‌باکانه با دیگران مقابله کند، از زبان خویش به عنوان ابزاری برای ستیز با دیگران و کسب قدرت و عزّت بهره می‌گرفت. یک‌بار دخترش به او گفت: «پدر جان! چرا مردم از تو سخن می‌گویند، و تو از آنان سخن نمی‌گویی؟» بشّار گفت: «دخترم! شاهزاده اینچنین است!».
علاقهٔ او به بدگویی و دشنام دادن به مردم برخاسته از کینه‌ای نهفته در وجود او، و یا دشمنی دیرینه در دل او، و یا علاقهٔ طبیعی به بدی نبود، بلکه به دلیل این بود که از دو جنبه احساس کاستی و کمبود می‌کرد: او نابینا و از موالی و بردگان آزادشده بود، و همواره می‌خواست این دو کاستی را که به هیچ روی نمی‌توانست از آنها دوری گزیند، به گونه‌ای جبران کند. او نه می‌توانست بینایی را به چشمان خویش بازگرداند، و نه راهی برای بیرون آمدن از طبقهٔ موالی می‌شناخت. آدمی در سرشت خود دوست می‌دارد ضعف خویش را پنهان دارد، و می‌کوشد به جای چیزی که ندارد یا آن را از دست داده است، از چیز دیگری بهره‌مند گردد، و از آنجا که بشّار بدنی نیرومند و سالم داشت، و در عین حال از زبانی گویا برخوردار بود بر آن شد تا کاستی خود را با چیزی که در اختیار دارد و بهره‌گیری از آن برایش امکان‌پذیر است، جبران کند، و آن

بهره‌گیری از قدرت ادبی و نشان دادن توان ستیز معنوی بود؛ چرا که راه برخورد مادّی در این میان به روی او بسته بود.

از شعرها و خبرهایی که از او بر جای مانده می‌توان به‌راحتی احساس او را نسبت به نابینایی‌اش دریافت. او در شعر و سخن خود از نابینایی خویش بسیار یاد می‌کند، و ما شماری از این اشعار را پیشتر آوردیم، که این ابیات نیز از آن جمله است:

يَا قَوْمِ أُذْنِي لِبَعْضِ الْحَيِّ عَاشِقَةٌ　　وَالأُذْنُ تَعْشَقُ قَبْلَ الْعَيْنِ أَحْيَانَا

قَالُوا بِمَنْ لَاتَرَى تَهْذِي؟ فَقُلْتُ لَهُمْ:　　الأُذْنُ كَالْعَيْنِ تُؤْتِي القَلْبَ مَا كَانَا[1]

مردم! گوشِ من عاشق دلبری از این قبیله است؛ گاهی گوش پیش از چشم عاشق می‌شود.

گفتند: دربارهٔ کسی که نمی‌بینی چنین یاوه می‌گویی؟ پاسخ دادم که گوش نیز چون چشم آنچه را که هست به دل می‌رساند.

همچنین این ابیات:

وَكَاعِبٌ قَالَتْ لِأَتْرَابِهَا　　يَا قَوْمُ مَا أَعْجَبَ هٰذَا الضَّرِير

هَلْ يَعْشَقُ الإِنْسانُ مَا لا يَرَى؟　　فَقُلْتُ وَالدَّمْعُ بِعَيْنِي غَزِير

إِنْ كَانَ عَيْنِي لاتَرَى وَجْهَهَا　　فَإِنَّهَا قَدْ صُوِّرَتْ فِي الضَّمِير[2]

و نار پستانی که به همسالانش گفت: ببینید این کور دیگر کیست؟! آیا انسان به آنچه نمی‌بیند دل می‌بندد؟! و من در حالی که اشک در چشمانم حلقه زده بود گفتم:

---

۱. دیوان بشّار بن برد، ج ۴، صص ۲۰۶ ـ ۲۰۷.

۲. بنگرید به: وفیات الأعیان، ج ۵، ص ۲۱۴.

اگر چشمْ او را نمی‌بیند، تصویرش در جانم نقش بسته است.

و:

بُلِّغتُ عَنْهَا شکـلا فَأعْـجَبَنِي   وَالسَّمْع يَكْفِيكَ غيبة البَـصَرِ[1]

چهره‌اش را برای من وصف کردند و من شیفته‌اش شدم؛ گوش در نبود چشم تو را کافی است.

و:

يُـزَهِّدُنِي فِي حُبِّ عَـبْدَةَ مَـعْشَرٌ

قُـلُوبُهُمُ فِـيهَا مُخَـالِفَةُ قَـلْبِي

فَقُلْتُ دَعُوا قَلْبِي وَمَا اخْتَارَ وَارتَضَى

فَـبِالقَلْبِ لَا بِـالعَيْنِ يُـبْصِرُ ذوالحُبِّ

وَمَا تُبْصِرُ العَيْنَانِ فِي مَوْضِعِ الهَـوَى

وَلَا تسمعُ الأُذْنَـانِ إلَّا مِـنَ القَـلْبِ[2]

گروهی مرا از عشق‌ورزی به عبده پرهیز می‌دهند که دلهاشان نسبت به او چونان دل من نیست.

به آنان گفتم: دل مرا با آنچه برگزیده و بدان خشنود است وا نـهید کـه عاشق به دل می‌نگرد، نا با دیده.

در جایی که عشق به میان آید، دیده و گوش جز از راه دل نمی‌بینند و نمی‌شنوند.

گویند که بشّار از پیشه‌وری خـواست تـا بـرایش جـامی بـا نـقش پرندگان در حال پرواز بسازد. پیشه‌ور آن جام را ساخت و نزد او

---

۱. الأغانی، ج ۳، ص ۲۳۶.

۲. دیوان بشّار بن برد، ج ۴، ص ۱۲.

آورد و گفت: «نقش پرندگان در حال پرواز!» بشّار گفت: «بهتر بود بالای سر این پرنده پرنده‌ای شکاری نقش می‌کردی، چنان که گویی می‌خواهد آن دیگری را شکار کند، و این‌گونه نیکوتر بود». پیشه‌ور گفت: «نمی‌دانستم». بشّار گفت: «می‌دانستی، ولی می‌پنداشتی که من نابینایم و چیزی نمی‌بینم».

حتّی در این حکایت هم بشّار می‌خواهد در نقش جام خود پرنده‌ای شکاری داشته باشد که بر پرندهٔ ضعیف حمله برد. احتمال دارد این حکایت ساختگی باشد، و ما دلیلی که بتواند به طور قطع و یقین ساختگی و یا واقعی بودن آن را ثابت کند در اختیار نداریم، به‌ویژه که در مورد بشّار حکایتهای ناخوشایند و رسواگر بسیار است. این حکایت اگر درست باشد توجّه ذهنی بشّار را به نابینایی‌اش نشان می‌دهد، و اگر ساختگی باشد بیانگر آن است که سازندهٔ آن حالت روانی بشّار و تأثیرپذیری او را از نابینایی‌اش درک می‌کرده است. بشّار با فریب خودگاه چنین می‌گفت: «سپاس خدایی را که دیدگانم را از من گرفت»، و چون به او می‌گفتند: «چرا چنین می‌گویی؟ اباماذ!» می‌گفت: «زیرا کسی را که دوست ندارم نمی‌بینم». او از آنجا که از دیدن کسی که او را دوست ندارد می‌گذرد، از دیدن کسی که او را دوست دارد یا چیزی که آن را دوست دارد، محروم می‌ماند.

ابوهشام باهلی با شعری زشت و روایت‌نشدنی بشّار را هجو کرد و او را به دلیل نابینایی‌اش سرزنش نمود. می‌گویند بشّار پس از این دو بیت همواره سرخورده بود.

خادم بشّار برای جلا دادن آینه ده درهم هزینه کرد، و بشّار بر سر او فریاد زد و گفت: «سوگند به خدا که در این دنیا چیزی از جلا دادن آینهٔ نابینا به ده درهم شگفت‌تر نیست، و سوگند به خدا که اگر چشم خورشید چنان زنگار بندد که دنیا در تاریکی فرو رود دستمزد جلا دادن آن به ده درهم نرسد».

این داد و فریاد او بی‌دلیل است، و تناسبی میان آن و آنچه باعث این داد و فریاد شده، دیده نمی‌شود. آن آینه از آنِ فردی نابینا نبود، و نابینا به آینه نیازی ندارد، بلکه این آینهٔ زن و کنیز او بود، ولی او خود را از شدّت احساسی که نسبت به نابینایی داشت و این احساس بر درون او چیرگی یافته بود، خود را به میان انداخت و چنین به ذهنش رسید که چون او نابیناست خادمش به او دروغ می‌گوید و او را می‌فریبد.

همانند حکایت پیشگفته آنکه یکی از دوستان بشّار به شوخی او را گفت: «خداوند چشمان هیچ کس را نابینا نکرد جز آنکه به جای آن چیزی داد. به تو به جای آن چه داد؟» بشّار گفت: «چیز مهم و باارزشی داد». دوستش گفت: «آن چیست؟». بشّار گفت: «اینکه تو و انسانهای غیر قابل تحمّلی همچون تو را نمی‌بینم». سپس افزود: «هلال! آیا تو را نصیحتی کنم که خاصّ تو باشد؟» گفت: «آری». بشّار گفت: «تو زمانی خر دزد بودی. سپس توبه کردی و رافضی شدی. دوباره به خر دزدی روی آور، و سوگند به خدا که خر دزدی برای تو بهتر از رافضیگری است». همچنان که می‌بینی بشّار از این نظر بسیار حسّاس، و شکیبایی‌اش اندک بود و خشمش فزونی می‌یافت.

بشّار همچنین علاقه داشت تیزهوشی خود را به مردم بنمایاند، و نشان دهد که نابینایی چیزی از او نکاسته است. گویند: برادرزادهٔ بشّار همراه با گروهی از کنار او گذشتند، بشّار به همراه خود گفت: «او کیست؟». آن مرد گفت: «او برادرزاده‌ات است». بشّار گفت: «گواهی می‌دهم که همراهان او خدمتکار بودند». آن مرد گفت: «از کجا دانستی؟». بشّار گفت: «آنان پای‌افزار به پا نداشتند».

افزون بر این گفتنی است بی‌آنکه نیازی به ذکر شواهدی از شعر و نثر باشد، می‌دانیم که هیچ انسانی نیست مگر آنکه از نعمتهایی که به او داده شده و یا از آنها محروم گردیده آگاهی دارد و آن را احساس می‌کند، و در این میان شاید احساس محرومیت نیرومندتر و تأثیرگذارتر بر روان آدمی باشد. چشم از اعضایی است که توانمندی بسیاری به آدمی می‌بخشد، و با جان و خرد پیوندی استوار دارد، و مگر نه این است که بحتری گوید:

وَلٰكِنْ رَأَيْتُ الْعَيْنَ بَاباً إِلَى الْقَلْبِ[1]

ولی چشم را دیدم که دروازه‌ای به سوی دل است.

چشم نیرومندترین حسّ اجتماعی است، و بیشترین یافته‌هایی که در این باره صورت می‌گیرد، با بهره‌گیری از این عضو است. آدمی از طریق آن به فهم بیشتری دست می‌یابد و از قدرت درک و فهم بیشتری برخوردار می‌شود، و دشوار عضوی جز آن بتواند چنین توانمندی‌ای به انسان بدهد، همچنان که این عضو نیز به‌سختی می‌تواند جایگزین دیگر اعضا شود؛ چرا که هر عضوی از اعضای

۱. دیوان البحتری، ج ۱، ص ۱۰۵.

بدن کارآیی خاصّ خود را دارد. در این باره ابن‌رومی گوید:

هَلِ العَینُ بَعْدَ السَّمْعِ تَکْفِی مَکَانَه
أوِ السَّمْعُ بَعْدَ العَیْنِ یَهْدِی کَمَا تَهْدِی[1]

آیا چشم پس از گوش می‌تواند جایگزین آن شود؟ و آیا گوش پس از چشم همچنان که آن هدایت می‌کرد، هدایت می‌کند؟

هرچند که معقول است به هنگام از کار افتادگی عضوی یکی دیگر از اعضای بدن نیرومند گردد، و یا بنا به گفتهٔ خود بشّار: نابینایی هوشمندی آدمی را افزایش دهد، و برای نگریستن به دیدنیها از کاری باز نمی‌ماند، و احساسش بسیار شود، و قریحه‌اش تیز گردد.

۴. از کتاب رأی فی أبی‌العلاء، نوشتهٔ استاد امین الخولی:
در عبارتهای زیر علّت آشفتگی آرای ابوالعلاء دربارهٔ نگرش او به زندگی در دورهٔ دوم زندگانی او، یعنی دورهٔ گوشه گیری بیان شده است:

زندگی ابوالعلاء به همان صورتی که در دورهٔ دوم تغییر یافته بود، به پایان رسید. او سراسر زندگی خود را در انکار واقعیتها و برتری‌جویی نسبت به آنها و علاقه به برطرف کردن کاستیهای خود سپری کرد. او گاه نقص خویش و گاه انسان بودن خود را انکار می‌کرد؛ گاهی دنیا را از راهی نامناسب خواستار می‌شد، و گاهی خود را از دنیا و آنچه در آن است بیرون می‌آورد؛ تیزهوشی او جوشنده و آرزوهایش جهنده بود ... واقعیت زندگی او سخت و

۱. دیوان ابن الرومی، ج ۱، ص ۴۰۱.

دشوار، و نقص او پیچیده، و گرایشش به کامل شدن سرکش بود. او و درونش همان‌گونه که خود می‌گوید همواره در کشمکش بود:

إِنِّي وَنَفْسِي أَبَداً فِي جِذَابْ   أَكْذِبُهَا وَهِيَ لا تُحِبُّ الكِذَابْ[1]

من و نفس خویش همواره درکشمکش‌ایم: من به آن دروغ می‌گویم، ولی آن دروغ را دوست نمی‌دارد.

ابوالعلاء در چنین حالت روحی با احساسی سنجیده و حسّی دقیق و روحی هوشیار با زندگی روبرو می‌شود، و در کمال آرامش به تدوین دیدگاههای خود به گونه‌ای گسترده، درازدامن و دقیق می‌پردازد و همهٔ عوامل روانی گونه‌گونی را که با آنها روبرو شده مورد توجّه قرار می‌دهد، و با باریک‌بینیِ بسیار پیچیدگیهای این عوامل روانی را درک می‌کند. آیا با این حال شگفت است که مردی اینچنین به خشم آید و بر سرنوشت بشورد و بر آن حمله کند، و مردم را نادیده انگارد، یا اینکه به حال خود بنگرد و آن را بخت و اتّفاقی بیش نداند و بر این بخت نفرین گوید؟ و آیا در این حال شگفت است که او اینچنین نفس خود را رام کند و گاه از خود نرمی نشان دهد و مردمان را به سخره گیرد، و آنانی را که از دنیا بهره می‌گیرند و با آن دست و پنجه نرم می‌کنند دست اندازد، و همچون زاهدی که سخت به گوشه‌گیری و تنهایی روی آورده این شیوهٔ زندگی را زشت و ناپسند شمارد؟ و آیا شگفت است که شخصی اینچنین باریک‌بین، واقعیت زندگی را همان‌گونه که مردم

---

۱. لزوم ما لایلزم، ج ۱، ص ۲۲۲.

را تسلیم نموده است و مردم بدان تسلیم شده‌اند، دریابد و در نتیجه از این رهگذر به تجزیه و تحلیلی پسندیده و توصیفی پرتوان از واقعیت بپردازد... و یا آن‌گاه که واقعیت بر او سخت گیرد به رحمت گستردهٔ الهی و عوالم پهناور آسمانی پناه برد؟

در این حالتها و رفتارها نه تنها چیز عجیب و غریبی وجود ندارد، بلکه از ویژگیهای نفسی که اینچنین سرکوب شده و سر بر آورده این است که دستخوش چنین دگرگونیها و جابه‌جاییهایی شود.

اگر مردی عادی نیز از این ستیز همیشگی که در درون ابوالعلاء است برکنار باشد و بر آن شود تا تمایلات درونی‌اش را با آگاهی کامل نسبت به آنها گرد آورد و عوامل پیدایش آنها را به گونه‌ای فراگیر دریابد، در زندگی با جنبه‌های گوناگونی روبرو می‌شود که در آن این تمایلات دگرگون شده، و سخنانی همانند سخنان ابوالعلاء بر زبان جاری ساخته است؛ سخنانی که در حال آرامش، کامیابی و یا شادی گفته، با سخنانی که به هنگام خشم، ناکامی و یا اندوه بر زبان جاری ساخته متفاوت است. پس چگونه این حالتها و رفتارها و سخنان در ابوالعلائی که همواره میان دو وضعیت در آمد و شد است، اینچنین نباشد؟ دو وضعیتی که شیرین‌ترین آن دو تلخ، و بلکه هر دو آنها تلخ و تلخ‌ترند، یعنی واقعیت سخت و دشوار، و انکاری بی‌مهابا.

بنابر این راز ناهمگونی و ناسازگاری دیدگاههای ابوالعلاء، رازی صرفاً روانی است که به دو مسئله در درون او و یا به دو پدیده در او باز می‌گردد:

نخست: تمایلی شدید به برتری یافتن بر ضعف و چیرگی بر واقعیت خویش، و این تمایل در هر دو دوره از زندگی او به طور یکسان حاکم بود، دوم: باریک‌بینی شاعرانهٔ او در درک عوالم گوناگون و دلمشغولیهای رنگارنگ زندگی، که در این میان ناپیوستگی ابوالعلاء در گردآوری دلمشغولیها و تمایلات درونی‌اش، و دست کشیدن و یا پرداختنش به این مسئله در تقویت این دو عامل نقش بازی می‌کند.

اینچنین است که دیدگاههای ابوالعلاء دربارهٔ مفاهیم دینی، دنیوی، هنری و عملی تفاوت می‌یابد، و گاهی نیز در مفاهیم غیر دینی از بیشترین ناسازگاری و ناهمگونی برخوردار می‌شود. از این رو به باور من، سزاوار است آثار ابوالعلاء را به گونه‌ای روانی، صحیح، راستین، دقیق، ژرف، برخوردار و مقبول بفهمیم.

اگر ابوالعلاء را این‌گونه دریابیم او را از درون خود او دریافته‌ایم، نه از درون پژوهشگران و خوانندگان آثارش، آن‌گونه که در گذشته و حال روی داده است.

۵. از کتاب توفیق الحکیم، نوشتهٔ دکتر اسماعیل ادهم:

نویسنده در عبارتهای زیر از تأثیر زندگی خانوادگی بر توفیق الحکیم (۱۸۹۸ ـ ۱۹۸۷ م.) و سوق دادن او به سوی هنر سخن می‌گوید:

زندگی خانوادگی توفیق الحکیم که او در آن پرورش یافته بود، رنگ و بویی از زندگی اشرافی تُرکها داشت، امّا در پی ناسازگاری میان طبیعت نخستینی که پدر در آن بالیده بود، و زندگی شهری که

آرام‌آرام به سوی آن گام بر می‌داشت، این زندگی دستخوش دگرگونی شد. زندگی زناشویی پدر رنگی دیگر به خود می‌گرفت و مادر با توجّه به توان و شخصیت خویش و نفوذی که بر همسر خویش داشت می‌کوشید زندگی شهری را نزد همسر چیرگی بخشد، و این مسئله در سالهای کودکی بر توفیق تأثیر زیادی نهاد، و او رفته رفته از طبیعت اشرافی حاکم بر زندگی خانوادگی خود و نیز طبیعت ترکی که او را با نشانی خاص می‌شناساند، بیزار شد.

از آنجا که روش تربیتی ترکها یکی از سخت‌گیرانه‌ترین روشها بود و برای آدمی و گرایشها و خواسته‌های او محدودیتهای زیادی قائل می‌شدند، و بر حفظ سنّتها سخت پای می‌فشردند، مادر نیز همهٔ تلاش خویش را به کار می‌بست تا توفیقِ کوچک همسو و هماهنگ با اهداف این روش تربیتی پرورش یابد، امّا شور و نشاط توفیق و طبیعت انعطاف‌پذیری که نه به قالبی خو می‌گیرد و نه روشی را بر می‌تابد، او را اندک‌اندک از دستان مادر رهایی می‌بخشید، و در این میان محیط ناآرام خانواده نیز او را یاری می‌کرد. مادر برای رسیدن به اهداف خود راهی جز محدود کردن توفیقِ کوچک نمی‌یابد، و او را از آمیزش با کودکان کشاورزانی که در مزرعه کار می‌کردند، باز می‌دارد، و در نتیجه او دوران کودکی خویش را در گوشه‌گیری و تنهایی گذراند، و واکنشهایی که نشانی از بازیهای کودکانه داشت، در پی غریزهٔ بازی با همسالان که توفیقِ کوچک از آن محروم بود، راه خود را در درون او پیدا کرد و به واکنشهایی درونی تبدیل شد. کودک می‌کوشید با این واکنشها محیطی را که در

آن زندگی می‌کند بشناسد، و از تصویرهایی که از پرداختن به اشیا به گونه‌ای حسّی برایش شکل می‌گیرد، گرایشها و تمایلات فطری خویش به بازی را رها سازد تا به بازی سرگرم شود.
این گرایشهای فطری به بازی نزد توفیقِ کوچک از طریق پرداختن آزاد به اشیا، به خیالپردازی سازنده و ایهام تبدیل شد، و در این خیالپردازی و ایهام، او به گرایشهای خود که در زندگی واقعی راه رسیدن به آن برایش مسدود بود، گریزگاهی می‌یافت. این خیالپردازی و ایهام سبب شده بود که توفیقِ کوچک در سایهٔ روش تربیتی مادر و محدودیتهای حاصل از آن، به تجربه‌هایی ناقص از زندگی دست یابد، و در نتیجه برای بازآفرینی تصویرهای آن تلاش کند، و افزون بر آن درصدد سامان‌دهی دوبارهٔ آن بر پایهٔ اصل تداعی برآید. او این‌گونه تصویرهای جدید را می‌آفرید و اینچنین بازیهایی را که بر اساس غریزهٔ بازی در کودک نهاده شده، به نمودی از بازیهای فکری تبدیل می‌کرد. از همین رو زندگی او در کودکی سراسر زِندگی ذهنی بود، و نیز از همین رو وی همچون دیگر همسالان خود به جست و خیز و این سو و آن سو پریدن تمایلی نداشت.
این دگرگونی و درون‌گرایی، در کنار گوشه‌گیری و تنهایی، سبب شد که کودک شخصیت خود را از تأثیرپذیری از قالبی که پدر و مادرش خواهان محدود کردن او در آن بودند، سالم نگاه دارد، امّا این محدودیتها در جان کودک تأثیر آشکاری.بر جای نهاد که همان حالت رازداری بود، و این حالت در یکی از جنبه‌های خود

صراحتی ناقص به شمار می‌رفت. این حالت در کنار سختگیریهای پدر و مادر و جلوگیری از برآمدن شخصیت او سبب شد که در توفیقِ کوچک حسّ نفرت از پدر و مادر و برخوردهای آن دو با او پدید آید، و در نتیجه میان پدر و مادرِ خود به تنهایی و غربت زندگی کند، و چنین احساس نماید چیزی که به‌خوبی آن را نمی‌شناسد، میان او و آن دو جدایی می‌افکند.

در این میانه‌ای که شخصیت شکل می‌گیرد، توفیقِ کوچک راهی برای شکفتگی و برآمدن شخصیت خویش یافته بود، امّا این شکفتگی و برآمدن شخصیت او و درون‌گرایی‌اش با دیدگاههای دشمنانه در برابر پدر و مادر خویش پیوند می‌خورد، و چون غریزهٔ جنسی در کودک بیدار شد، این دیدگاهها با توجّه به محیط خانوادگی او در محدودهٔ روان باقی ماند، ولی شخصیت کودک به گونه‌ای درونی شکوفا شد و بازیهای او به بازیهای فکری تبدیل گشت، و غریزه‌اش سخت به خیالپردازی و اندیشیدن روی آورد، و اینچنین بود که شخصیت او با هنرهای زیبا پیوند خورد.

۶. از کتاب کتب و شخصیات، اثر نگارنده:

در عبارتهای زیر نویسنده از چگونگی شکل‌گیری کار هنری در شعر و عملکرد آگاهی و بهرهٔ ناخودآگاه در آن سخن می‌گوید:

آیا کار هنری همهٔ عناصر خود را از خودآگاه و نیروی ادراک می‌گیرد یا این عناصر سراسر از ناخودآگاه و سرچشمه‌های الهام به وجود می‌آید، و آیا میان خودآگاه و ناخودآگاه پیوندی وجود

دارد و از نیروهای هر دو به طور یکسان بهره گرفته می‌شود؟
برای پاسخ به این پرسشها نباید تنها به قواعد نظری روی آوریم. زیرا این قواعد گاهی ما را به منطقی نظری که از واقعیت عملی دور است هدایت می‌کند، بلکه باید در این میان به تجربه‌های عملی نیز که برخی از بزرگان هنر به دست آورده‌اند توجّه کرد، و بدون بهره‌گیری از گواهیهای اهل تجربه دربارهٔ این موضوع سخن نگفت.
منظور ما از «عناصر کار هنری» این نیست که بگوییم این عناصر مستقلّ و جدا هستند، و یا اینکه بگوییم می‌توان هر عنصری را به تنهایی مورد بررسی قرار داد؛ همچنان‌که با این سخن نمی‌خواهیم اشتباهی را که پیشینیان و شمار زیادی از معاصران مرتکب شده‌اند تکرار کنیم. این عدّه ابتدا کلام هنری را به لفظ و معنی تقسیم کرده‌اند و سپس در اینکه کدام یک از این دو در ساختن کلام و استوارسازی آن نقش دارند با یکدیگر به مجادله پرداخته‌اند.
این مجادله هیچ دستاوردی ندارد؛ کار هنری سراسر یک چیز است و هیچ یک از عناصر آن قائم به ذات خود نیست، و نمی‌تواند مستقلّ و جدای از دیگر عناصر باشد.
بنابر این، آن‌گاه که ما از عناصر گوناگون سخن می‌گوییم صرفاً به صورت فرضی است تا درک و تصوّر آن برای ما آسان شود. این حقیقتی است که دوست می‌دارم آن را با قدرت تبیین کنم، و در این صورت سخن گفتن از عناصر کار هنری که شعر نامیده

می‌شود خطر کردن به شمار نمی‌رود.

هر که دستی در آفرینش شعر دارد آگاه است که در این میان مراحلی است که در آن مراحل شعر سروده می‌شود، و بر شمردن این مراحل ممکن است ما را در تبیین عناصری که در هر مرحله به گونه‌ای خاصّ بروز و ظهور می‌یابد یاری رساند.

در نخستین مراحل عامل تأثیرگذاری است که بر حسّ و روان آدمی اثر می‌گذارد و به گونه‌ای موجب اثرپذیری می‌شود. این عنصر تأثیرگذار ممکن است رویدادی مادّی، یا حالتی احساسی و یا چیزی میان این دو وضعیت دور از هم باشد. عنصر تأثیرگذار گاهی منظره‌ای است که به چشم می‌آید، یا صدایی است که به گوش می‌رسد، یا تجربه‌ای درونی است که شاعر با آن روبرو می‌گردد، یا حکایت تجربه‌ای است که برای دیگری روی داده، و یا دیگر عوامل تأثیرگذار مادّی و معنوی است که آدمی با آنها روبرو، و بشریت در همهٔ دورانها با آنها مواجه شده است.

در مرحلهٔ دوم، واکنش به این عامل تأثیرگذار در صورت اثرپذیری قرار دارد. این واکنش به عوامل زیادی بستگی دارد، از آن جمله است: طبیعت تأثیرگذار و میزان حسّاسیت اثرپذیرنده و چگونگی سرشت و خو و تجربه‌های احساسی او، و شمار زیادی از عواملی که باعث می‌شود هر فرد به دسته‌ای یکسان از تأثیرگذارها به گونه‌ای کاملاً متفاوت از واکنش فردی دیگر واکنش نشان دهد.

بیشترینهٔ این اثرپذیری احساسی به سوی انرژی ماهیچه‌ای و عصبی در میان غیر هنرمندان روانه می‌شود و کمترینهٔ آن از این

طریق به هنرمندان روی می‌آورد، در حالی که بیشترینهٔ آن نیز به صورتی دیگر روانه می‌گردد که گونه‌ای از این صورت هنری شعر نامیده می‌شود؛ پس این شعر به طور خاصّ چگونه شکل می‌گیرد؟

این اثرپذیری به صورت لفظی و ضرب‌آهنگ موسیقی تجلّی می‌یابد، به گونه‌ای که یکی از آنها با دیگری کاملاً می‌آمیزد، و در سایهٔ یکپارچگی آن دو کلام موسیقایی خاصّی به وجود می‌آید، و این کلام به تمایلات درونی و احساساتی اشاره می‌کند که با آن اثرپذیری در درون آدمی همراه است، و اینچنین فضای احساسی‌ای که اثرپذیری در آن فضا به وجود آمده به تصویر می‌کشد. بنابر این اگر ما بخشی از این تمایلات درونی و احساسات را مفاهیم بنامیم، بخش دیگری از آن با این نامگذاری سازگار نخواهد بود و بر آن دلالت نخواهد کرد. این بخش همان بخش احساسی‌ای است که این مفاهیم در آن وجود یافته و از آن رنگ پذیرفته است، و در این میان میزان حرارت، و اثرپذیری آن و نیز نشانی که از این اثرپذیری در درون آدمی بر جای می‌ماند، مبهم است و الفاظ جز رمز و نشانه‌ای برای آن نیستند؛ رمز و نشانه‌ای که بدان اشاره دارد، ولی آن را بیان نمی‌کند، بلکه این ضرب‌آهنگ کلّی موسیقی است که آن را بیان می‌کند، همچنان که الفاظ نیز با آوا و یا سایه‌ها از آن تعبیر می‌نمایند، و این در حقیقت افزون بر معنای لغوی‌ای است که ذهن از آن الفاظ می‌فهمد.

از آنچه گفته شد می‌توانیم به گونه‌ای تقریبی عملکرد خودآگاه و

ناخودآگاه را در شعر مشخّص کنیم و چنین گوییم: شعر بیشتر عوامل تأثیرگذار و تأثیرپذیر خود را از خودآگاه می‌گیرد، و خودآگاه کار خود را از مرحلهٔ سرایش نظم آغاز می‌کند، و در این مرحله ناگزیر باید الفاظ خاصّی را برای بیان معانی خاصّی برگزید، و در عین حال به منظور شکل‌گیری وزن و قافیه‌ای معیّن، میان آنها به گونه‌ای مشخّص هماهنگی ایجاد کرد.

امّا این سخن اطلاق ندارد؛ چرا که در حالتهای احساسی ویژه میزان اثرپذیری به چنان درجهٔ بالایی می‌رسد که ممکن است فرآیند سرایش خود نظم، بدون خودآگاهی و یا بدون خودآگاهی کامل صورت پذیرد؛ زیرا اثرپذیری، الفاظ و عبارتها را تقریباً به شکل خودانگیخته طلب می‌کند، و این بی هیچ گفت و گو زیباترین لحظه‌های شعر به شمار می‌رود.

اینکه کسی به صرف نظریه‌پردازیهای از پیش آماده شده، منکر این حالت واقعی شود بی‌معنی است، و تجربه‌های عملی شاعران معاصر چیزی است که ما می‌توانیم بدان اعتماد نماییم. از این رو، «صنعت» بنابر تفسیر برخی از نویسندگانی که پیرامون این موضوع قلم زده‌اند تقریباً حالتهای احساسی زیادی را از میان می‌برد، و نادیده گرفتن این حالتها چیزی جز صف کشیدن در پسِ دیدگاهی برساخته نیست که با حقایق تجربه‌های عملی سازگاری ندارد.

افزون بر این، ضرب‌آهنگ موسیقی که جنبهٔ ظاهری آن از وزن خاصّ ـ که همان بحر است ـ و جنبهٔ باطنی آن از آوای الفاظ و نیز از ضرب‌آهنگ برخاسته از پیوستگی آنها، به گونه‌ای معیّن، شکل

می‌گیرد، در بسیاری از حالتها از آن سوی خودآگاه به دست می‌آید. در بسیاری از جایها شاعر بدون خودآگاهی کامل، شعری را در بحری معیّن می‌سراید و الفاظ آن را برای تعبیر و بیانی خاصّ هماهنگ می‌کند؛ چه همهٔ اینها با آن حالت احساسی شعر او همسو و هماهنگ است.

این سخن ما را به ارزیابی دوبارهٔ ضرب‌آهنگ موسیقی در شعر بر پایه‌ای جدید وا می‌دارد، و این ضرب‌آهنگ بخشی از کار هنری است که زیباترین و راستین‌ترین جنبه‌های آن را به تصویر می‌کشد، و آن تصویر فضای احساسی‌ای است که شاعر به هنگام سرایش شعرِ خود در آن زیسته، و پس از گذشت دهها و یا هزاران سال خواننده و شنونده را به این فضا منتقل کرده است.

بدون شک این نگرش به ضرب‌آهنگ موسیقی با دیدگاه مکتب خردگرا در شعر تازی متفاوت است، همچنان‌که با دیدگاه مکتب سبک‌شناسی نیز سازگار نیست. مکتب خردگرا در راستای تحقّق مفاهیم و دقّت در بیان، ضرب‌آهنگ موسیقی را به‌کلّی کم‌ارزش می‌داند، و مکتب سبک‌شناسی به شیرینی ضرب‌آهنگ و سادگی و توانمندی آن توجّه دارد، ولی هماهنگی میان نوع ضرب‌آهنگ و فضای کلّی احساسی شعر را نادیده می‌گیرد، و این فضایی است که می‌پنداریم درون شاعر را در حال سرودن شعر فرا می‌گیرد و با اثرپذیریهایی که او را به سرودن شعر برای بیان این اثرپذیریها واداشته، همراهی می‌کند.

از این رو باید گفت: ناخودآگاه نیز در گزینش الفاظ دخالت دارد.

بسیاری از اوقات، شاعرِ الهام‌گیرنده می‌بیند که کلمات و عبارتهایی از جایی نامعلوم به منطقهٔ خودآگاه او راه می‌یابد، و گاهی نیز به هنگام سرودن شعر به طور دقیق از معانی این کلمات و عبارتها آگاهی ندارد، و پس از پایان سرایش خود و بازگشت به حالت احساسی عادی ـ آن گونه که جاحظ (۱۵۹ ـ ۲۵۵ هـ.) به‌درستی می‌گوید ـ شگفت‌زده می‌شود که چگونه این الفاظ و عبارتها بر او جاری شده است، و پس از آن نیز درمی‌یابد و یا در نمی‌یابد که برای این الفاظ و عبارتها سایه‌هایی است در درون خویش که با فضای احساسی‌ای که در آن شعر خود را سروده هماهنگ است، خواه این فضا ساختهٔ عامل تأثیرگذاری در خارج از ارادهٔ او، و یا خود آن را آماده کرده باشد، که در حقیقت در حالت اخیر برای خودآگاه بهره‌ای فراوان‌تر است، ولی خودآگاه گاه کار خود را به صورت نهایی به هنگام آماده‌سازی فضا و خیالپردازیِ اثرگذار پایان می‌بخشد؛ زیرا نفس شاعر زود تأثیر می‌پذیرد و خیالپردازی می‌کند، تا جایی که در بسیاری از اوقات عوامل تأثیرگذار صناعی به عوامل تأثیرگذار حقیقی دگرگون می‌شود، و به سبب آن اگر صدق واقعی تحقّق نیابد، صداقت هنری تحقّق پیدا می‌کند.

این سخن برای ما عملکرد شاعر را در حماسه، نمایشنامه و داستان توجیه و تفسیر می‌کند، و آن عبارت است از آماده‌سازی الفاظ اثرگذار و خیالپردازی فضا که در حسّ شاعر به اثرگذاری حقیقی دگرگون می‌شوند، و او نمی‌تواند آن را از خود دور کند.

این سایه‌هایی که با الفاظ و تعبیرات همراه است، با توجّه به اوضاع و احوال خاصّ شاعر یا وضعیت خود این الفاظ و عبارتها، در آن سوی خودآگاه نهفته است. الفاظ دارای روح‌اند، و هر لفظی سرگذشتی دارد، و این الفاظ چیزی جز رمزهایی برای اوضاع و احوال گوناگون و در هم تنیده در آن سوی خودآگاه نیستند، و این ویژگی میان شاعرانِ گوناگون تفاوت می‌یابد، ولی لفظ به صورت رمز و نشانی برای سایه‌ها و معانی باقی می‌ماند؛ معانی و سایه‌هایی که این لفظ آنها را در تاریخی درازآهنگ با خود داشته است، و شاعر الهام‌گیرنده کسی است که از رمزهای ژرف این الفاظ الهام می‌گیرد و آنها را در لحظه‌ای مناسب فرا می‌خواند، هرچند که این کار در میان شاعران الهام‌گیرنده بیشتر در نبود خودآگاه به انجام می‌رسد.

این حقیقت موجب می‌شود که ما الفاظ و عبارتها را بر پایه‌ای جدید از نو ارزیابی کنیم، و اعتباری را که مکتب خردگرا و مکتب سبک‌شناسی از میان برده‌اند دوباره به آنها بازگردانیم.

مکتب نخستین به دنبال دقّت بیان معنوی بدون توجّه به سایه‌هایی بوده است که الفاظ آنها را با آوا و یا با سرگذشت خود در دنیای لغت و احساس القا کرده است، و این چیزی است که گاه موجب تباهی فضای شعری می‌شود که شعر در آن زندگی می‌کند، و نوعی ناهمخوانی موسیقایی و یا تصویری در عبارت را پدید می‌آورد. مکتب دوم نیز تنها به حلاوت لفظ و فصاحت عبارت توجّه داشت، و اوضاع و احوالی را که در هر شعری با شعر دیگر و

در هر حالت احساسی با حالت احساسی دیگر متفاوت است، نادیده گرفت.

* * *

از بیان این نمونه‌ها همچنین درمی‌یابیم که «شیوهٔ روانشناختی» در نقد معاصر رشد آشکاری داشته است، امّا در عین حال می‌بینیم که نوعی مبادله و واکنش میان این شیوه و نقد کهن وجود دارد. این شیوه با تمام توان به دستهٔ دوم از پرسشهایی که در شیوهٔ روانشناختی مطرح می‌شود روی کرده است، یعنی توجّه بسیار زیاد به پیوند میان ادیب و ادبیات او، و بیان تأثیر عوامل روانی ادیب در اثر او، و دلالت این اثر بر ویژگیهای روانی و حالت درونی او. این در حالی است که دستهٔ نخست و دوم که در نقد کهن به آن دو توجّه شده است، در غیر از نمونهٔ پایانی از این نمونه‌های شش‌گانه، نادیده گرفته شده، و در آنها به تجزیه و تحلیل شکل‌گیری کار ادبی، رابطهٔ میان احساس و تعبیر، و شیوهٔ بروز و ظهور کار ادبی تقریباً توجّهی نشده است. این جنبه تا به امروز در مباحث نقد ادبیِ ما کمتر مورد توجّه بوده است، و از این رو در فصلهای نخستین این کتاب ما بدان توجّه کردیم، و در مکتب‌روانکاوی نیز به‌طور ویژه بدان توجّه خاصّی می‌شود.

اینک با نمونه‌هایی که ذکر کردیم و مثالهایی که از نقد کهن و معاصر آوردیم، امیدواریم این شیوه را توضیح داده باشیم.

شیوهٔ متکامل

ما پیشتر «شیوهٔ فنّی» را که در حقیقت کمال‌یافتهٔ دو یا سه شیوه: شیوهٔ انفعالی، شیوهٔ گزارشی، و شیوهٔ ذوقی یا زیباشناسانه بود، برگزیدیم. زیرا این شیوه نزدیکترین شیوه‌ها به طبیعت کار ادبی به شمار می‌رفت، ولی منظور ما این نبود که این شیوه، شیوه‌ای یگانه است؛ چرا که رویکرد روانی، عنصری مهمّ در آن است، ورویکرد تاریخی در برخی موارد ضروری به نظر می‌رسد.

به طور کلّی، این شیوه‌ها اگر به عنوان نشانه و راهنما به کار گرفته شوند، سودمند و شایسته خواهند بود، ولی اگر قید و بند و محدودیت ایجاد نمایند زیان‌بخش و تباه‌کننده‌اند. این شیوه‌ها همچون مکتبها در خود ادبیات هستند، هر قالب محدودی قید و بندی برای نوآوری به شمار می‌رود، و گاهی قالب برای ضبط نمونه‌های ساخته‌شده و نه برای ریختن نمونه‌ها و ساختن آنها به کار برده می‌شود.

خوشبختانه نقد ادبی معاصر در موارد بسیاری در مسیر «شیوهٔ متکامل» که همهٔ این شیوه‌ها را در خود جمع کرده، گام برداشته است. نمونه‌هایی از این شیوه را می‌توانیم در دو کتابی که دکتر طه حسین پیرامون ابوالعلاء معرّی

نوشته، و نیز در کتابهای او دربارهٔ متنبّی، کتاب حدیث الأربعاء، من حدیث الشعر والنثر و حافظ وشوقی بیابیم. همچنین می‌توانیم نمونه‌هایی از این شیوه را در کتابهای ابن‌الرومی، شاعر الغزل، جمیل بثینة، و شعراء مصر وبیئاتهم فی الجیل الماضی که استاد عقّاد نگاشته است، بیابیم.

ما در فصلهای نخستین این کتاب و همچنین در کتابهای التصویر الفنّی فی القرآن و کتب وشخصیات تا حدود زیادی در همین مسیر گام برداشته‌ایم.

شیوهٔ متکامل، اثر هنری را تراوش محیط عمومی به شمار نمی‌آورد، و در عین حال وظیفه ندارد خود را در خواسته‌های نسلی محدود، محصور کند. آدمی در دوره‌ای از دوره‌ها گاه شوقهای انسانی همهٔ نوع بشر را بیان می‌کند. مشکلات جاودان بشریت به اوضاع اجتماعی موجود و یا مطلوب بستگی ندارد، بلکه به موضع همهٔ بشریت در برابر هستی و مشکلات جاودان آن، همچون غیب، سرنوشت، شوقهای کمال لدنّی موجود در فطرت بشریت، و ... بستگی دارد، و اینها و همانند آنها به زمان، محیط و عوامل تاریخی مربوط نمی‌شود. در هر دوره شمار زیادی از افراد در یک محیط پدید می‌آیند، و هر یک از آنها ویژگی خاصّ، رویکرد خاصّ و دنیای خاصّ خویش را دارند. ابن‌رومی تنها از خود تعبیر نمی‌کند، بلکه او موضعی انسانی را بیان می‌کند که به دوره‌ای از دوره‌ها محدود نمی‌شود؛ او می‌گوید:

أَلا مَنْ يُرِينِي غَايَتِي قَبْلَ مَذْهَبِي؟ وَمِنْ أَيْنَ وَالغَايَاتُ بَعْدَ المَذَاهِبِ؟[1]

چه کسی می‌تواند مقصد مرا پیش از گام نهادن در راه به من نشان دهد؟ چگونه چنین شود، در حالی که مقصد پس از حرکت نمایان می‌شود؟!

---

۱. دیوان ابن الرومی، ج ۱، ص ۱۳۵.

این مشکل، مشکل آن ناشناخته‌ای است که بشریت از زمان آفرینش تاکنون با آن روبرو بوده، و تا ابد نیز با آن روبرو خواهد بود. خیّام نیز در این میان بر همین درِ بسته به روی بشریت می‌کوبد، ولی این در گشوده نمی‌شود، و از همین رو دردناک‌ترین ناله‌ها و جاودانه‌ترین آوازها را در دنیای هنر و زندگی سر می‌دهد. او مردم را می‌بیند که از جایی که نمی‌دانند می‌آیند، در آمدن با آنان رایزنی نمی‌کنند و در رفتن نظر آنان را نمی‌پرسند، و نمی‌دانند که دمی بعد چه روی خواهد داد و آنان چگونه خواهند بود:

بازی بودم پریده از عالم راز — باشد که برم ره ز نشیبی به فراز
اینجا چو نیافتم کسی محرم راز — زان در که درآمدم برون رفتم باز

* * *

چون آب به جویبار و چون باد به دشت
روزی دگر از عمر من و تو بگذشت
تا من باشم غم دو روزه نخورم
روزی که نیامده‌ست و روزی که گذشت [1]

* * *

چون آمدنم به من نبُد روز نخست — وین رفتنِ بی‌مراد عزمی‌ست درست
برخیز و میان ببند ای ساقی چست! — کاندوه جهان به می فروخواهم شست [2]

معرّی نیز همین گونه است. او به گونه‌ای بشری در برابر گور انسان درنگ می‌کند، و گویی در حسّ او همهٔ گذشته و همهٔ آیندهٔ بشریت گرد می‌آید، در

---

۱. رباعیات عمر خیّام، ص ۱۳۱.
۲. رباعیات عمر خیّام، ص ۱۲۶.

حالی که آنان با یکدیگر برخورد می‌کنند، و با هم به رقابت بر مـی‌خیزند، و سرانجام در گودالی فرو می‌غلتند:

صَاحِ! هٰذِي قُبُورُنا تَمْلَأُ الرُّحْـ   بَ فَأَيْنَ القُبُورُ مِنْ عَهْدِ عَادِ؟
خَفِّفِ الوَطْءَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الأَ   رْضِ إِلَّا مِنْ هٰذِهِ الأَجْسَادِ
رُبَّ لَحْدٍ قَدْ صَارَ لَحْداً مِرَاراً   ضَاحِكٍ مِنْ تَزَاحُمِ الأَضْدَادِ[1]

یارا! این گورهای ما زمین را پر کرده است، پس گورهای مردمانِ روزگارِ عاد کجاست؟
آرام گام نه که گمان نمی‌کنم پوست زمین جز از نعش مردگان باشد.
بسا گوری که بارها گور شده است، و به از پی هم آمدن اضداد می‌خندد.

چنین شوقها و دردهایی به دوره و محیط خاصی اختصاص ندارد، بلکه اینها از جنبهٔ دیدگاه بشر به هستی و زندگی، شوقها و دردهای بشریت است. گاهی در تصویری که این شوقها و دردها در آن آشکار می‌شود، آثار محیط به چشم می‌خورد، ولی این مسئله آن را از اینکه شوقها و دردهای همهٔ نوع بشر باشد بیرون نمی‌برد.

شیوهٔ متکامل همچنین اثر هنری را تراوش روانشناختی با انگیزه‌های مشخّص و علّتهای شناخته‌شده به شمار نمی‌آورد. روان، همان‌گونه که گفتیم، بسیار گسترده‌تر از «روانشناسی» است، و گاه واکنشها و درون‌مایه‌های آن ژرفتر از یک فرد خاص است، هرچند که ما به ژرفای همهٔ انگیزه‌های شخصی در روان هنرمند نیز پی ببریم.

---

۱. سقط الزند، ص ۷.

شیوهٔ متکامل با خودِ «کار ادبی» کار دارد، و در عین حال رابطهٔ خود را با صاحب اثر و نیز اثرپذیریهای او از محیط نادیده نمی‌گیرد، ولی برای کار هنری ارزشهای مطلق هنری را بدون در نظر گرفتن عوامل محیطی و نیازهای بومی حفظ می‌کند. در این شیوه همچنین شخصیتِ فردی صاحب اثر حفظ می‌شود، و این شخصیت در لابه‌لای گروهها و اوضاع و شرایط از میان نمی‌رود، و تأثیر عوامل کلّی اثرگذار دررویکردها ورنگ‌پذیریها، نه در آفرینش استعداد و نه در طبیعت احساس آن به زندگی نادیده گرفته نمی‌شود.

ما این‌گونه به ارزش بنیادین این شیوه در نقد می‌رسیم؛ ارزشی که کار ادبی را از همهٔ جوانب آن، و صاحب اثر را نیز در کنار پرداختن به محیط و تاریخ در بر می‌گیرد، و در عین حال ارزشهای هنری ویژه را هم فراموش نمی‌کند، و آنها را در لابه‌لای بررسیهای تاریخی و یا پژوهشهای روانی از دست نمی‌دهد. این شیوه ما را وا می‌دارد تا در فضای ادبی خاص زندگی کنیم، بی‌آنکه نادیده بگیریم که این فضا یکی از نمودهای فعّالیت روانی، و کم و بیش یکی از نمودهای جامعهٔ تاریخی است، و این توصیفِ درست و کمال‌یافته‌ای از هنر و ادبیات است.

منابع و مآخذ تألیف[1]

بعض التیارات الفکریة التی أثرت فی دراسات الأدب، دکتر محمّد خلف‌اللّه، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه اسکندریه، ج ۱، ۱۹۴۳ م.

تاریخ النقد الأدبی عند العرب، طه أحمد إبراهیم.

فنون الأدب، هـ. ب. چارلتون، ترجمهٔ زکی نجیب محمود.

قواعد النقد الأدبی، لاسل آبرکرامبی، ترجمهٔ دکتر عوض محمّد عوض [بغداد، دارالشؤون الثقافیة العامة، آفاق عربیة، ۱۹۸۶ م.].

منهج البحث فی الأدب، لانسون، ترجمهٔ دکتر محمّد مندور [قاهره، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزیع، ۱۹۹۶ م.].

نظریة عبدالقاهر الجرجانی فی أسرار البلاغة، دکتر محمّد خلف‌اللّه، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه اسکندریه، ج ۲، ۱۹۴۴ م.

مقدمهٔ همزات الشیاطین، عبدالحمید جودة السحار [قاهره، مکتبة مصر، دار مصر للطباعة].

---

۱. منابعی که در موارد استشهاد و یا اقتباس مورد استفاده قرار گرفته‌اند در جای خود نام برده شده‌اند. بسیاری از این منابع صرفاً برای نقل نمونه‌هایی به عنوان شاهد و یا برای بیان شیوه و روش آنها به هنگام سخن از شیوه‌های نقد ادبی به کار گرفته شده‌اند، و منابعی که در اینجا از آنها یاد می‌شود منابعی هستند که من در نگارش این پژوهش از آنها بهره گرفته‌ام (س).

آیات

موضوعات و اصطلاحات

کسان

آثار

(کتابها، مقالات، و...)

جایها

گروهها، قبایل و طوایف

اشعار

اشعار فارسی

(رباعیات خیّام)

منابع و مآخذ ترجمه

أسرار البلاغة، تأليف الشيخ الإمام أبی‌بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمّد الجرجانی النحوی، قرأه وعلّق عليه محمود محمّد شاكر، القاهرة، مطبعة المدنی، جدّة دار المدنی.

الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، خيرالدين الزركلی، بيروت، دارالعلم للملايين، ط ٨، ١٩٨٩ م.

الأمالی، تأليف أبی‌إسماعيل بن القاسم القالی البغدادی، ويليه الذيل والنوادر، للمؤلّف، و كتاب التنبيه، لأبی‌عبيد البكری، بيروت، دارالكتب العلمية.

البيادر، ميخائيل نعيمة، بيروت، نوفل، ط ١٢، ١٩٩٦ م.

التصوير الفنّی فی القرآن، سيّد قطب، القاهرة، دارالشروق، ط ١٦، ١۴٢٣ ﻫ. / ٢٠٠٢ م.

جامع الشواهد، لمؤلّفه الأديب المولی محمّدباقر الشريف، قم، انتشارات فيروزآبادی.

دلائل الإعجاز، تأليف الشيخ الإمام أبی‌بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمّد الجرجانی النحوی، قرأه وعلّق عليه أبوفهر محمود محمّد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجی، ط ۵، ٢٠٠۴ م.

دمعة وابتسامة، جبران خليل جبران، القاهرة، دارالعرب للبستانی.

ديوان ابن‌الرومی، شرح الأستاذ أحمد حسن بَسج، بيروت، دارالكتب العلمية، ط ٣، ١۴٢٣ ﻫ. / ٢٠٠٢ م.

دیوان ابن‌خفاجة، مصر، المطبعة الخاصة بجمعیة المعارف المصریة، ۱۲۸۶ هـ.

دیوان أبی‌تمام، بشرح الخطیب التبریزی، تحقیق محمّد عبده عزّام، القاهرة، دارالمعارف.

دیوان أبی‌العتاهیة، دار بیروت للطباعة والنشر، ۱۴۰۶ هـ. / ۱۹۸۶ م.

دیوان أبی‌نواس الحسن بن هانی، حقّقه وضبطه وشرحه أحمد عبدالمجید الغزالی، بیروت، دارالکتب العربی، ۱۴۰۴ هـ. / ۱۹۸۴ م.

دیوان امرئ‌القیس، اعتنی به وشرحه عبدالرحمن المصطاوی، بیروت، دارالمعرفة، ط ۲، ۱۴۲۵ هـ. / ۲۰۰۴ م.

دیوان البحتری، عنی بتحقیقه وشرحه والتعلیق علیه حسن کامل الصیرفی، القاهرة، دارالمعارف، ط ۳.

دیوان البهاء زهیر، شرح وتحقیق محمّد أبوالفضل إبراهیم، محمّد طاهر الجبلاوی، القاهرة، دارالمعارف، ط ۲.

دیوان تأبّط شرّاً وأخباره، جمع وتحقیق وشرح علی ذوالفقار شاکر، بیروت، دارالغرب الإسلامی، ۱۴۰۴ هـ. / ۱۹۸۴ م.

دیوان جمیل بثینة، جمعه وحقّقه وشرحه الدکتور إمیل بدیع یعقوب، بیروت دارالکتاب العربی، ۱۴۱۳ هـ. / ۱۹۹۳ م.

دیوان الحطیئة، اعتنی به حمدو طمّاس، بیروت، دارالمعرفة، ط ۲، ۱۴۲۶ هـ. / ۲۰۰۵ م.

دیوان شعر عدیّ بن الرقاع العاملی، عن أبی‌العبّاس أحمد بن یحیی ثعلب الشیبانی، تحقیق الدکتور نوری حمودی القیسی، الدکتور حاتم صالح الضامن، بغداد، مطبعة المجمع العلمی العراقی، ۱۴۰۷ هـ. / ۱۹۸۷ م.

دیوان عبدالله بن المعتزّ، فسّر ألفاظه العربیة ووقف علی طبعه محیی‌الدین الخیّاط، بیروت، مطبعة الإقبال.

دیوان عمر بن أبی‌ربیعة، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: الدکتور فایز محمّد، بیروت، دارالکتاب العربی، ۱۴۱۲ هـ. / ۱۹۹۲ م.

دیوان الفرزدق، قدّم له وشرحه مجید طراد، بیروت دارالکتاب العربی، ۱۴۱۲ هـ. / ۱۹۹۲ م.
دیوان کثیّر عزّة، جمعه وشرحه الدکتور إحسان عبّاس، بیروت، نشر وتوزیع دارالثقافة، ۱۳۹۱ هـ. / ۱۹۷۱ م.
رسائل البلغاء، عنی بجمعها محمّد کردعلی، مصر، دارالکتب العربیة الکبری، ۱۳۳۱ هـ. / ۱۹۱۳ م.
زهر الآداب وثمر الألباب، لأبی‌إسحاق إبراهیم بن علیّ الحصری القیروانیّ، قدّم له وضبطه وشرحه ووضع فهارسه الدکتور صلاح‌الدین الهَواری، بیروت، المکتبة العصریّة، ۱۴۲۱ هـ. / ۲۰۰۱ م.
سقط الزند، بیروت، دار بیروت للطباعة والنشر، دار صادر للطباعة والنشر، ۱۳۷۶ هـ. / ۱۹۵۷ م.
شرح دیوان الحماسة، لأبی‌علی أحمد بن الحسن المرزوقی، نشره أحمد أمین، عبدالسلام هارون، بیروت دارالجیل، ۱۴۱۱ هـ./ ۱۹۹۱ م.
شرح دیوان عمر بن أبی‌ربیعة، تحقیق محمّد محیی‌الدین عبدالحمید، بیروت، دارالأندلس، ط ۴، ۱۴۰۹ هـ. / ۱۹۸۸ م.
شرح دیوان الفرزدق، ضبط معانیه وشروحه وأکملها إیلیا الحاوی، بیروت، دارالکتاب اللبنانی، مکتبة المدرسة، ۱۹۸۳ م.
شرح دیوان المتنبّی، وضعه عبدالرحمن البرقوقی، بیروت، دارالکتاب العربی، ۱۴۰۷ هـ./ ۱۹۸۶ م.
شعراء النصرانیة قبل الإسلام، جمعه ونسّقه، لویس شیخو، بیروت، منشورات دارالمشرق، ط ۴، ۱۹۹۱ م.
شعر عمرو بن معدی‌کرب الزبیدیّ، جمعه ونسّقه مطاع الطرابیشی، دمشق، مجمع اللغة العربیة، ط ۲، ۱۴۰۵ هـ. / ۱۹۸۵ م.
الشعر و الشعراء، أبومحمّد عبدالله بن مسلم ابن‌قتیبة، بیروت، دارالثقافة.
الشوقیات، شعر المرحوم احمد شوقی، بیروت، مکتبة التربیة، ۱۹۸۷ م.

طبقات الشعراء، محمّد بن سلّام الجمحی، لیدن، بریل، ۱۹۱۳ م.
العمدة فی محاسن الشعر وآدابه، تألیف الإمام أبی‌الحسن بن رشیق القیروانی، تحقیق الدکتور محمّد قرقزان، بیروت، دارالمعرفة، ۱۴۰۸ هـ. / ۱۹۸۸ م.
غربال، میخائیل نعیمة، بیروت، نوفل، ط ۱۵، ۱۹۹۱ م.
فجر الإسلام (یبحث عن الحیاة العقلیة فی صدر الإسلام إلی آخر الدولةِ الأمویّة)، أحمد أمین، بیروت، دارالکتاب العربی، ط ۱۰، ۱۹۶۹ م.
فی التاریخ .. فکرة ومنهاج، سیّد قطب، القاهرة، دارالشروق، ط ۸، ۱۴۲۲ هـ. / ۲۰۰۱ م.
قاموس کتاب مقدس، ترجمه و تألیف مستر هاکس، چاپ اوّل اساطیر، ۱۳۷۷ ش.
قرآن کریم، ترجمه و توضیح دکتر ابوالقاسم امامی، تهران، شرکت چاپ و انتشارات اسوه، ۱۳۸۸ ش.
کتاب الصناعتین الکتابة والشعر، تصنیف أبی‌هلال الحسن بن عبداللّه بن سهل العسکری، حقّقه وضبط نصّه الدکتور مفید قمیحة، بیروت، دارالکتب العلمیة، ط ۲، ۱۴۰۹ هـ. / ۱۹۸۹ م.
کتاب مقدس، عهد عتیق و عهد جدید، ترجمۀ فاضل‌خان همدانی، ویلیام‌گلن، هنری مرتین، چاپ ۱۳۸۰ م.
لزوم ما لایلزم، شرح ندیم عدی، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط ۲، ۱۹۸۸ م.
المجموعة الکاملة لمؤلّفات الأستاذ عبّاس محمود العقّاد، بیروت، دارالکتاب اللبنانی، ۱۴۰۳ هـ. / ۱۹۸۳ م.
المجموعة الکاملة لمؤلّفات جبران خلیل جبران، العربیّة والمعرّبة، مکتبة العالم العربی.
معجم الأدباء، لیاقوت، بیروت، دارالفکر للطباعة والنشر والتوزیع، ط ۳، ۱۴۰۰ هـ. / ۱۹۸۰ م.
معجم أعلام المورد، موسوعة تراجم لأشهر الأعلام العرب والأجانب القدامی

والمحدثین، تألیف منیر البعلبکی، بیروت، دارالعلم للملایین، ۱۹۹۲ م.
مقدّمهٔ الشعر و الشعرای ابن‌قتیبه در آیین نقد ادبی، ترجمهٔ آ. آذرنوش، تهران، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۳ ش.
الموشّح، أبوعبیدالله محمّد بن عمران بن موسی المرزبانی، تحقیق علی‌محمّد البجاوی، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزیع.
نقد الشعر، أبوالفرج قدّامة بن جعفر، تحقیق کمال مصطفی، القاهرة، مکتبة الخانجی، ط ۳، ۱۳۹۸ هـ. / ۱۹۷۸ م.
الوساطة بین المتنبّی وخصومه، القاضی علی بن عبدالعزیز الجرجانی، تحقیق وشرح محمّد أبوالفضل إبراهیم، علی محمّد البجاوی، صیدا ـ بیروت، المکتبة العصریّة، ۱۴۲۷هـ. / ۲۰۰۶ م.
همزات الشیاطین، عبدالحمید جودة السحار، القاهرة، مکتبة مصر، دار مصر للطباعة.
یتیمة الدهر فی محاسن أهل العصر، تألیف أبی‌منصور عبدالملک الثعالبی النیسابوری، شرح وتحقیق الدکتور مفید محمّد قمیحة، بیروت، دارالکتب العلمیة، ۱۴۰۳ هـ. / ۱۹۸۳ م.

فهرست برخی از کتاب‌های منتشر شده مؤسسه خانه کتاب

- ***حضور هفدهم***، هفدهمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران۱۴ تا ۲۴ اردیبهشت ۱۳۸۳، تهیه و تنظیم: محسن رضایی، زیبا درفشه، ۱۳۸۴.
- ***راهنمای ناشران و کتابفروشان ایران ۱۳۸۳***، فهرست ناشران و کتابفروشان فعال در سال‌های ۱۳۸۰ تا ،۱۳۸۲، به اهتمام: مجتبی تبریزنیا، ۱۳۸۴.
- ***راهنمای ناشران و کتابفروشان ایران ۱۳۸۴***، فهرست ناشران و کتابفروشان فعال در سال‌های ۱۳۸۱ تا ۱۳۸۳ ، ۱۳۸۴.
- ***کارنامه نشر***، فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۸۳، در ۳ جلد، ۱۳۸۴.
- ***مدیریت منابع انسانی در اروپا***، پل کرک براید، مترجم: غلامعلی طبرسا، ۱۳۸۴.
- ***نقد نقد***، گردآورنده: سایر محمدی، ۱۳۸۴.
- ***راهنمای ناشران و کتاب‌فروشان ایران ۱۳۸۵*** ، فهرست ناشران فعال در سال‌های ۱۳۸۳ تا شهریور ۱۳۸۵، فهرست کتاب‌فروشی‌های ایران، فهرست ناشران الکترونیک، ۱۳۸۵.
- ***کارنامه نشر***، فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۸۴، تهیه کنندگان: ونوس رضایی خجسته، آزاده نظربلند و...، در ۴ جلد به همراه نمایه، ۱۳۸۵.

- ***کارنامه نشر***، فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۸۴، در ۳ جلد، ۱۳۸۵.
- ***از دریچه نقد (گفتارها و جستارهای انتقادی ادبی)*** ، عبدالعلی دست‌غیب ، به اهتمام: علیرضا قوجه زاده، در۲ جلد، ۱۳۸۶.
- ***خلاصه سخنرانی‌های همایش بین‌المللی بزرگداشت هشتصدمین سال ولادت مولانا جلال‌الدین محمد بلخی رومی***، زیر نظر: غلامرضا اعوانی، با همکاری مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفه ۱۳۸۶.
- ***خلاصه مقالات همایش بین‌المللی بزرگداشت هشتصدمین سال ولادت مولانا جلال‌الدین محمد بلخی رومی*** ، زیر نظر: غلامرضا اعوانی، ۱۳۸۶.
- ***راهنمای شماره استاندارد بین‌المللی کتاب و موسیقی***، سازمان جهانی شابک، مترجم : داریوش مطلبی، ویراستار: حسین مختاری معمار، ۱۳۸۶.
- ***رباعیات حکیم خیام***، طربخانه یار احمد رشیدی، رساله سلسله الترتیب خطبه تمجید ابن سینا، با مقدمهٔ عبدالباقی گولپینارلی و رحیم رضا زاده ملک، با همکاری انتشارات میراث مکتوب، ۱۳۸۶.
- ***کارنامه نشر***، فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۸۵، زیرنظر : علی شجاعی صائین، به اهتمام: داریوش مطلبی، ونوس رضایی خجسته در ۴ جلد به همراه نمایه، ۱۳۸۶.
- ***کتاب نقد و نقد کتاب*** ، ۱۳۸۶.
- ***گرافیک در گذر زمان***، پرویز راسخ‌نیا، ۱۳۸۶.
- ***گزارش اولین دوره جایزه کتاب فصل جمهوری اسلامی ایران*** (بهار ۱۳۸۶)، ۱۳۸۶.
- ***مجموعه مقالات کنگره نکوداشت یکصدمین سال تولد پروین اعتصامی***، به‌اهتمام : منوچهر اکبری ، ۱۳۸۶.
- ***مجموعه مقاله‌های همایش داستانپردازی مولوی***، به‌اهتمام : محمد دانشگر، با همکاری انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی ۱۳۸۶.

- ***من، خبرنگار کتاب***، مطالبی از روزنامه‌نگاران حوزهٔ کتاب، به اهتمام: حسین نوروزی، هومن بابک، نگار پدرام، سیدمرتضی مرتضایی، سید جواد حسین نصر، ۱۳۸۶.
- ***هدیه بهارستان***، به‌اهتمام : عبدالحسین طالعی، با همکاری کتابخانهٔ موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، ۱۳۸۶.
- ***مرجع نشر ایران***، فهرست ناشران، کتابفروشی‌ها، چاپخانه‌ها، صحافی‌ها، لیتوگرافی‌هاو... زیرنظر: اکبر ثقفیان، به‌اهتمام : داریوش مطلبی، ۱۳۸۷.
- ***مجموعه مقالات نخستین گردهمایی سراسری انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران***، *زیرنظر: دکتر علی‌اصغر میرباقری فرد، مقدمه: دکتر مهدی محقق، ۱۳۸۷.*
- ***مولانا***، *علی اوجبی، ۱۳۸۷.*
- ***نقد برتر (مجموعه مقالات برگزیده نخستین جشنواره نقد کتاب)***، *زیرنظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، ۱۳۸۷.*
- ***نقد برتر (مجموعه مقالات برگزیده دومین جشنواره نقد کتاب)***، *زیرنظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، ۱۳۸۷.*
- ***نقد برتر (مجموعه مقالات برگزیده سومین جشنواره نقد کتاب)***، *زیرنظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، ۱۳۸۷.*
- ***نقد برتر (مجموعه مقالات برگزیده چهارمین جشنواره نقد کتاب)***، *زیرنظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، ۱۳۸۸.*
- ***رودکی سرآمد شاعران فارسی*** / به کوشش منوچهر اکبری، ۱۳۸۷.
- ***نقد ادبیات منطبق با حقیقت*** / کامران پارسی‌نژاد، ۱۳۸۷.
- ***گزارش اجمالی شانزدهمین دورهٔ تجلیل از خادمان نشر***، ۱۳۸۷
- ***گزارش اجمالی پنجمین دورهٔ جشنوارهٔ نقد کتاب***، زیرنظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، ۱۳۸۷
- ***گزارش اجمالی دومین دورهٔ جایزهٔ گام اول***، زیرنظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، ۱۳۸۷

- ***گزارش نخستین دورهٔ جایزهٔ ادبی جلال آل احمد***، زیر نظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، ۱۳۸۷.
- ***گزارش ششمین دورهٔ جایزهٔ کتاب فصل***، زیر نظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، ۱۳۸۷.
- ***جریان‌ها و سازمان‌های مذهبی، سیاسی ایران***، رسول جعفریان، ۱۳۸۷.
- ***رسانه‌ای به نام احمدی‌نژاد***، *ساسان والی‌زاده، ۱۳۸۸.*
- ***خرد و خردورزی***، به کوشش علی اوجبی، ۱۳۸۸
- ***سیره نبوی و سیره‌نگاران***، تألیف: دکتر صادق آیینه‌وند، ۱۳۸۸
- ***زمخشری و تفسیر کشاف***، تألیف علیرضا باقر، ۱۳۸۸
- ***پروین اعتصامی***، دکتر غلامعلی حداد عادل، ۱۳۸۸
- ***الگوهای برنامه‌ریزی تصمیم‌گیری و اداره کتابخانه***، رابرت ام. هایس، ۱۳۸۸
- ***مجموعه قوانین و مقررات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، معاونت حقوقی و امور مجلس وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.*** *تهیه و تدوین: معاونت حقوقی و امور مجلس وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، شهرام توکلی* ۱۳۸۸
- ***امریکا تمام می‌شود***، *تألیف مجتبی زارعی*، ۱۳۸۸
- ***شیخ آقابزرگ تهرانی***، به کوشش و ویرایش: عبدالحسین طالعی، ۱۳۸۸
- ***تبارشناسی و بررسی عملکرد سازمان برنامه و بودجه به روایت اسناد نخست‌وزیری***، ۱۳۸۸تحقیق و تدوین: مجتبی زارعی، علی‌رضا روحانی
- ***پهلویسم یا شبه‌مدرنیسم در ایران***، تحقیق و تدوین: مجتبی زارعی، رضا مختاری اصفهانی ۱۳۸۸
- ***خبرنگار کتاب***، تحقیق و تدوین: حمید باباوند، ۱۳۸۸
- ***گزارش سومین دوره گام اول***، دبیرخانه گام اول، ۱۳۸۸
- ***کارنامه***، (گزارش پنج دوره جشنواره نقد کتاب) ۱۳۸۸
- ***عیار نقد***، به کوشش علی اوجبی، ۱۳۸۸
- ***یادی از گل سرخ***، (یادنامه زنده‌یاد حسین ابراهیمی الوند)، تهیه و تدوین: انجمن نویسندگان کودک و نوجوان، ۱۳۸۸

- ***مجموعه مقالات همایش ایران و سیاست جهانی در آغاز قرن بیستم***، زیرنظر: داریوش رحمانیان، به کوشش منیر قادری، ۱۳۸۸
- ***کتابشناسی انقلاب اسلامی و امام خمینی (ره)***، به کوشش: دکتر موسی مهدوی، جمشید منصور قناعی، ۱۳۸۸
- ***سویه‌های تاریخ‌نگاری انقلاب اسلامی***، *به اهتمام خانه کتاب*، ۱۳۸۸
- ***گزارش تفصیلی بیست و ششمین دوره کتاب سال***، زیر نظر: دبیرخانه کتاب سال، ۱۳۸۸
- ***قرارداد۱۹۰۷ به روایت اسناد وزارت خارجه (جلد اول)***، زیر نظر: حبیب‌اله اسماعیلی، تألیف علی ططری و محمدحسن نیا، سال ۱۳۸۸
- ***قرارداد۱۹۰۷ به روایت اسناد وزارت خارجه (جلددوم)***، زیر نظر: حبیب‌اله اسماعیلی، تألیف علی ططری و محمدحسن نیا، سال ۱۳۸۸
- **آژانس بین‌المللی انرژی اتمی و حقانیت ایران در برنامه صلح‌آمیز هسته‌ای به روایت اسناد**، تحقیق و ترجمه: کاظم غریب‌آبادی و امیرعباس قاسم‌پور، ۱۳۸۸.
- ***شهود حسن (مولوی و تجربه زیبانگری)***، تألیف: مژده احمدزاده هروی، ۱۳۸۸.
- ***برگ چهاردهم***، چهاردهمین دوره هفته کتاب جمهوری اسلامی ایـران، ۲۱ تـا آبان تا ۲ آذر ۱۳۸۵، تهیه و تنظیم: محمدرضا نظری
- **علی‌بن ابراهیم و تفسیر قمی** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: زهرا آشیان، سال ۱۳۸۸.
- **رامیار و تاریخ قرآن** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: حسن بشارتی راد، سال ۱۳۸۸.
- **ابوالفتوح رازی و تفسیر روض‌الجنان** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: محمد بـاهر، سـال ۱۳۸۸.
- **قاریان و حافظان ایرانی** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: سیدحسین مرعشی، سال ۱۳۸۸.
- **نجم‌الدین نسفی و تفسیرش** (ایرانیان و قـرآن)، تـألیف: علـی‌رضـا فاضـلی، سـال ۱۳۸۹
- **سیدحیدر آملی و تفسیر محیط اعظم** (ایرانیان و قرآن) تألیف: عبدالله صلواتی، سال ۱۳۸۹.
- **فیض کاشانی و دو تفسیر صافی و آصفی** (ایرانیان و قرآن)، تألیف شهناز شـایانفر، سال ۱۳۸۹.

- **آیت‌الله طالقانی و تفسیر پرتوی از قرآن** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: سیدمحمدمهدی جعفری، سال ۱۳۸۹.
- **میبدی و تفسیر کشف‌الاسرار** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: عزت‌الله مرتضایی، سال ۱۳۸۹.
- **مقدس اردبیلی و تفسیر زبده‌البیان** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: حمید حسن‌زاده اصفهانی، سال ۱۳۸۹.
- **طبرسی و تفسیر مجمع‌البیان** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: علی‌اکبر شایسته‌نژاد، سال ۱۳۸۹.
- **طبری و تفسیر جامع‌البیان** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: غلامرضا جمشیدنژاد اول، سال ۱۳۸۹.
- **ثنای سنایی** (مجموعه مقالات همایش بین‌المللی حکیم سنایی)، تألیف: مریم حسینی.
- **پنجره‌ای به باغ شعر ایران** (فارسی) تألیف: فتاح احمدزاده، سال ۱۳۸۹.
- **پنجره‌ای به باغ شعر ایران** (لاتین) تألیف: پروین طلوعی، حسین کرمیار، اعظم ناصری، سال ۱۳۸۹
- **پنجره‌ای به شعر جهان**، تألیف: مهوش غلامی، سال ۱۳۸۹.
- **توتیای چشم جان**، تألیف: محمدکاظم یوسف‌پور، سال ۱۳۸۹.
- **نام‌آوران**، معصومه حسینی، سال ۱۳۸۹.
- **آثار برگزیده و نویسندگان برتر**، جشنواره‌های فرهنگی حوزه کتاب، تهیه و تنظیم: دبیرخانه‌های فرهنگی مؤسسه خانه کتاب، سال ۱۳۸۹
- **نقد برتر** (مجموعه مقالات برگزیده ششمین جشنواره نقد کتاب)، زیر نظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، سال ۱۳۸۹
- **نقدتاریخی / حبیب اله اسماعیلی و منیر قادری/ سال ۱۳۸۹**
- نقد فلسفی / علی اوجبی / سال ۱۳۸۹
- عیار نقد (دفتر دوم) /علی اوجبی / سال ۱۳۸۹